UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Erstellungsdatum: 19. August 2025

Urheber: Glaser, Curt
Titel: Die altdeutsche Malerei
Ort: München
Verlag: Bruckmann
Jahr: 1924

PUBLIC DOMAIN

DOI / Zitierlink: https://doi.org/10.11588/diglit.53083

In diesem PDF ab Seite: a

Nutzungsbedingungen der Digitalisate der Universitätsbibliothek Heidelberg:

https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/nutzung/Welcome.html

CURT GLASER:

DIE ALTDEUTSCHE MALEREI

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0001
© Universitätsbibliothek Heidelberg
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0002
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0003
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0004
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0005
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Martin Schongauer. Geburt Christi

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0006
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

1924, 180

DIE ALTDEUTSCHE MALEREI

VON

CURT GLASER

VERLAG VON F. BRUCKMANN A.-G. / MÜNCHEN 1924

C 7058 9

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0007
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

Klischees und Druck von F. Bruckmann A. G., München

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0008
© Universitätsbibliothek Heidelberg

VORWORT

Seit der Niederschrift der ersten Fassung dieses Buches, das unter dem Titel „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei“ im Herbst des Jahres 1916 in bescheidenerem Umfange ausgegeben wurde, ist fast ein Jahrzehnt vergangen. Das einstmals stiefmütterlich behandelte Gebiet altdeutscher Malerei ist zu einem Lieblingsfelde historischer Forschung geworden. Unsere Kenntnis erfuhr vielfache Bereicherung, der Gesichtskreis wurde erweitert, neue Denkmäler traten ins Licht, die Persönlichkeit einzelner Meister gewann festere Gestalt. So setzte die Neuausgabe einer zusammenfassenden Gesamtdarstellung des Gebietes eine alle Einzelheiten nachprüfende Neubearbeitung voraus, und es ergab sich zugleich die Notwendigkeit einer Erweiterung des Umfanges, die den Rahmen der ersten Anlage zu sprengen drohte. Konnten im allgemeinen die Grundlinien des Gebäudes beibehalten werden, so bestanden sie damit die Probe ihrer Tragfähigkeit gegenüber einer schwereren Belastung. Mit Hilfe einer schärferen Durchgliederung der Disposition ist versucht worden, des reicheren Stoffes Herr zu werden. Die Skizze wurde zur Bildform verarbeitet. Trotzdem sollte der Grundcharakter des Werkes nicht angetastet werden. Auch diesmal zielte die Absicht nicht auf handbuchartige Vollständigkeit im Einzelnen, auch jetzt galt es, die großen Linien klar hervortreten zu lassen, das minder Wesentliche zurückzudrängen, jede Aufzählung von Namen zu vermeiden, um an der Hand charakteristischer Beispiele die Art eines Künstlers, den Stil einer Epoche, den Gang der Entwicklung zu umschreiben.

Bei der Durchsicht der Korrekturen leistete Herr Dr. Jakob Rosenberg wertvolle Hilfe, für die ihm an dieser Stelle gedankt sei. Dank gebührt vor allem dem Verlage, der durch reiche Ausstattung mit vielen neuen Abbildungen auch äußerlich dieser Neuauflage den Charakter eines neuen Buches gegeben hat. Ich darf zum Schlusse der Hoffnung Ausdruck geben, daß das Werk auch in seiner veränderten Gestalt ebenso viele Freunde finden möge, wie ihm deren in seiner alten Form beschieden waren.

Berlin, im November 1923

CURT GLASER

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0009
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0010
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

INHALT

Seite

EINFÜHRUNG 1

DAS AUSGEHENDE 14. UND DIE ERSTEN JAHRZEHNTE DES 15. JAHRHUNDERTS

DER EINFLUSS DER ITALIENISCHEN MALEREI 9
- Die böhmische Malerschule 16
- Die Nürnberger Malerei 27
- Die Malerei in Bayern 32
- Meister Bertram und die Malerei in Hamburg 37

DER EINFLUSS DER BURGUNDISCHEN MALEREI 45
- Die kölnische Malerei 49
- Die westfälische Malerei 59
- Meister Francke und die Kunst in den Hansestädten 66
- Die Malerei am Mittelrhein 77
- Die Malerei am Bodensee und der Altar des Lukas Moser 85

DAS ZWEITE VIERTEL DES 15. JAHRHUNDERTS

DIE ENTSTEHUNG DES SCHNITZALTARS 95
- Hans Multscher 102
- Der Meister des Tucheraltars und die Nürnberger Malerei vor der Jahrhundertmitte 111
- Konrad Witz 127
- Der Meister der Darmstädter Passion 138
- Westfalen 142
- Stephan Lochner 146

DAS DRITTE VIERTEL DES 15. JAHRHUNDERTS

DER NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS 157

Niederdeutschland
- Die kölnische Malerei 164
- Die westfälische Malerei 173
- Hinrik Funhof in Hamburg 175
- Hermen Rode in Lübeck 179

Oberdeutschland
- Gabriel Mäleßkircher und die Malerei in Bayern 182
- Der Meister des Sterzinger Altars und die Malerei in Ulm 186
- Die Malerei in Augsburg 190

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0011
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Seite
Friedrich Herlin von Nördlingen . . . 193
Hans Pleydenwurff und die Malerei in Nürnberg . . . 198
Kaspar Isenmann in Kolmar . . . 203

DIE LETZTEN JAHRZEHNTE DES 15. JAHRHUNDERTS

DAS SPÄTGOTISCHE BAROCK . . . 207
Martin Schongauer . . . 213
Der Meister des Hausbuchs . . . 218
Die Malerei in Köln . . . 222
Die Brüder Dünwege in Westfalen . . . 233
Die Malerei in den Hansestädten . . . 237
Michel Wolgemut und die Malerei in Nürnberg . . . 239
Jan Pollack und die Malerei in Bayern . . . 251
Michael Pacher und die Malerei in Tirol . . . 254
Rueland Frueauf und die Malerei in Salzburg . . . 268
Die Malerei in der Schweiz . . . 274
Bartholomäus Zeitblom und die ulmische Malerei . . . 276
Hans Holbein der Ältere . . . 291

DAS 16. JAHRHUNDERT

DIE GROSSEN MEISTER . . . 303
Matthias Grünewald . . . 310
Albrecht Dürer . . . 328
Hans von Kulmbach und die Dürer-Schule in Nürnberg . . . 348
Hans Schäufelein . . . 359
Hans Burgkmair und die Malerei in Augsburg . . . 365
Martin Schaffner und die schwäbische Malerei . . . 383
Hans Baldung Grien . . . 390
Der Meister von Meßkirch . . . 400
Die Schweizer Maler . . . 404
Lukas Cranach . . . 413
Albrecht Altdorfer . . . 425
Die Malerei in Bayern . . . 440
Barthel Bruyn . . . 452
Hans Holbein . . . 455

NACHWORT . . . 472

Anmerkungen . . . 479
Künstlerverzeichnis . . . 501
Ortsverzeichnis . . . 503

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0012
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 1 Mittelrheinischer Meister. Teilstück aus der Kreuzigung. Anfang des 15. Jahrh.
Mainz, Stephanskirche

EINFÜHRUNG

Jeder Ausschnitt aus dem Gesamtbilde der Menschheitsgeschichte setzt Grenzen nach Willkür. Denn alles Geschehen ist ursächlich verknüpft, und jedes neue Werden ruht auf der Voraussetzung des vordem Gewesenen. Allein die Ökonomie des menschlichen Geistes zwingt zu Grenzbestimmungen innerhalb des kontinuierlichen Zusammenhanges. Nach Orten und Zeiten werden Gruppen geschieden, nationale Gemeinschaften und in sich relativ geschlossene Entwicklungsreihen als stilgeschichtlich einheitliche Komplexe behandelt.

Die altdeutsche Tafelmalerei ist ein solcher Begriff der Kunstgeschichte, dessen Grenzen im Sprachgebrauch festgelegt sind, der aber einer Rechtfertigung bedarf, wenn er der Darstellung eines Sondergebietes deutscher Kunst zugrunde gelegt werden soll. Es wird zugestanden, daß die Beschränkung auf das Gebiet der Tafelmalerei, neben der nicht nur Buch- und Wandmalerei,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0013
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Holzschnitt und Kupferstich, sondern auch alle übrigen Künste unberücksichtigt bleiben, eine ebenso bewußte Abstraktion von den realen Lebensbedingungen der Kunst bedeutet, wie die örtliche Abgrenzung der Länder deutschsprechender Zunge und der zeitliche Ausschnitt der Epoche von der Entstehung des Tafelbildes im ausgehenden 14. Jahrhundert bis zur Höhe seiner Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.

Gewiß gab es deutsche Malerei vor dieser Zeit und in den Jahrhunderten, die ihr folgten. Aber keine andere Epoche kann sich an Reichtum und Fülle künstlerischer Gestaltung mit dieser messen, und auch innerlich erscheint der Ausschnitt aus der Gesamtentwicklung deutscher Kunst als eine einheitliche, in sich geschlossene Stilphase, da in ihm eine neue Bildform entsteht und aus tastenden Anfängen zur Höhe einer ersten Vollendung in vielfältig sich auswirkenden Möglichkeiten geführt wurde, über die hinaus auf deutschem Boden und in unmittelbar anschließender Entwicklung neue Wege in der folgenden Zeit nicht gefunden wurden.

Äußerlich wird die neue Bildform durch ihr materielles Substrat charakterisiert, innerlich bedeutet sie einen Realismus, der dem alten Idealstil sich entgegensetzt, indem er die Körperhaftigkeit der Dinge und die Tiefenerstreckung des Raumes als die Bedingung bildhafter Darstellung begreift.

Es fällt nicht leicht, rückschauend als Problem zu empfinden, was in jahrhundertealter Entwicklung gleichsam selbst Natur geworden ist. Die europäische Menschheit sieht in der räumlichen Grundlegung der Malerei auf dem Boden der zentralperspektivischen Ordnung die einzige Möglichkeit bildhafter Darstellung der umgebenden Welt, und man vergißt, daß nicht überall das gleiche Gesetz gilt, daß es nicht von allem Anfang im Wesen der Malerei selbst begründet war. Zeichnung bedeutet zweidimensionale Wiedergabe des kubischen Daseins, und als solche mußte sie zu einer Reduktion in die Fläche führen, die an sich wohl geeignet war, jeder Forderung an Bildtreue, Ausdrucksmöglichkeit und ästhetischen Eindruck zu genügen. Die ostasiatische Malerei hat auf allen ihren Wegen niemals das Ziel zentralperspektivischer Raumkonstruktion vor Augen gehabt, und auch die Kunst des Mittelalters in Europa ging anderen Idealen nach.

Hier lagen die Verhältnisse allerdings insofern weniger einfach, als das niemals ganz vergessene Vorbild der klassischen Antike eine Kunst vollendeter Körper- und Raumdarstellung vor Augen stellte, an der keine neue Entwicklung mehr vorüberzugehen imstande war. Vielleicht wäre der gleiche Weg auch selbständig noch einmal gefunden worden. Sicher ist es, daß die Formeln

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0014
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

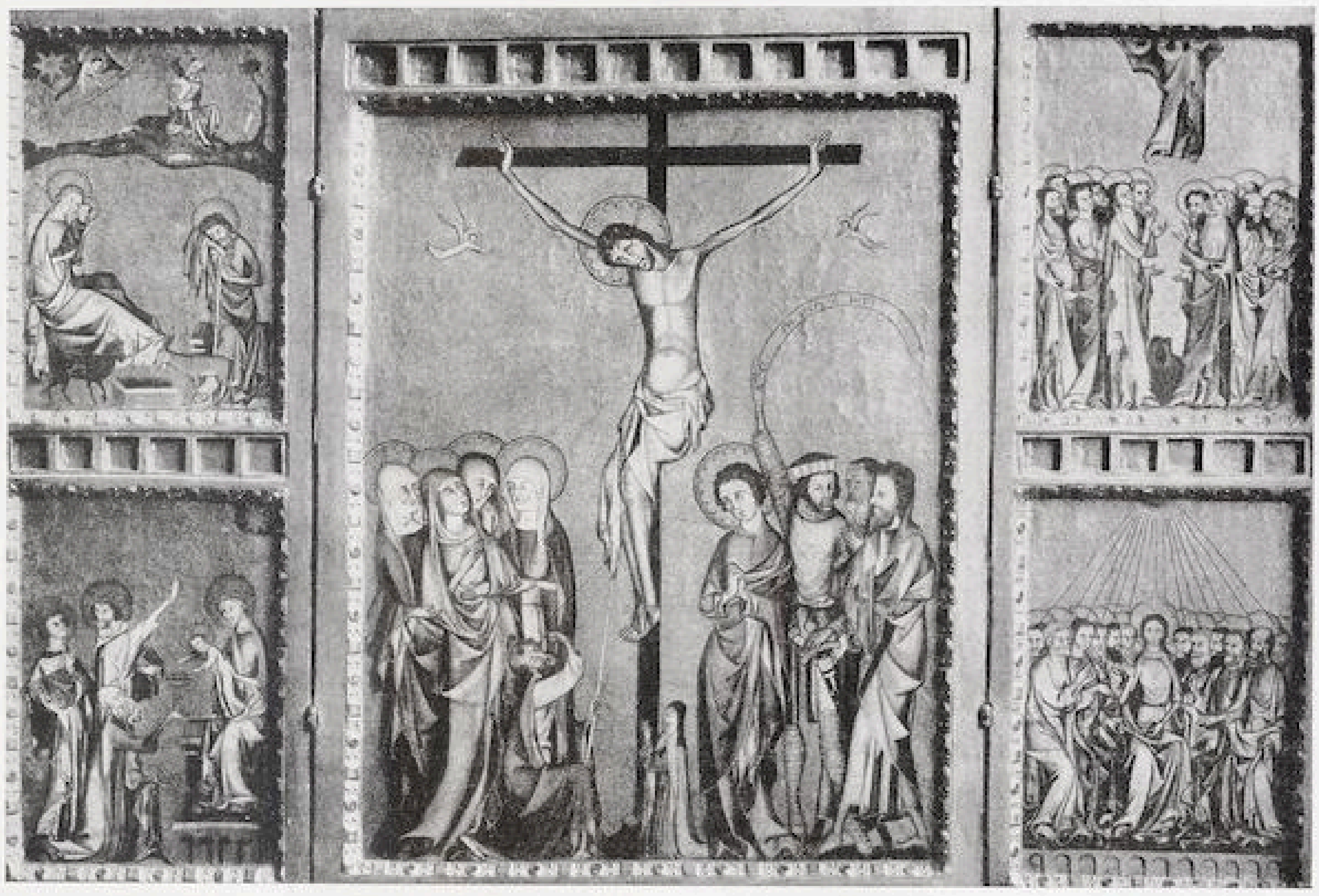


Abb. 2 Kölnischer Meister. Kreuzigungsaltar. Mitte des 14. Jahrhunderts. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

der antiken Überlieferung die Richtung wiesen und der neuen Generation den Weg kürzten. Darum ist das Wort Renaissance in seinem weitesten Sinne gleichbedeutend mit dem Begriff des Naturalismus, wie ihn das 15. Jahrhundert zuerst wieder verstand, als bildhafte Darstellung kubischen Daseins im dreidimensionalen Raume.

Langsam, aber mit voller Konsequenz bereitet sich die Auflösung der Fläche vor. Raumschaffende Motive dringen in das Bild ein. Der Rahmen wächst gleichsam selbständig hinein und wandelt sich zu einer Architektur, in der die Figuren gefaßt werden, die ihnen zum Schauplatz der Handlung wird. Wie die Statue am Kirchenportal ihr Gehäuse mit sich trug, so schuf die Malerei für die Wand oder das Fenster zuerst eine Scheinarchitektur, in deren Feldern die Einzelfiguren oder zusammenhängende Szenen Platz fanden.

Schon früh kam es vor, daß über die Rahmenglieder hin die Menschen einander die Hände reichen, Pfeilerstatuen durch typische Bewegungen zueinander in Beziehung treten. Nun werden konsequenter die Felder der Rahmenarchitektur zusammenbezogen. Eine Anbetung der Könige wird so angeordnet, daß im Mittelfelde allein der älteste anbetend vor dem Kinde kniet, zu den Seiten in besonderen Rahmen und auf eigenem Sockel die zwei anderen in ihrer gewohnten Gebärde erscheinen.

Die Architektur ist in das Bild aufgenommen. Noch bleibt sie flächenhafter

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0015
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Rahmen wie zuvor, aber es braucht nur mehr einen Schritt, sie auch thematisch in die Darstellung einzubeziehen, aus dem Rahmen das Haus zu machen, in dem ein wirklicher Vorgang sich abspielt.

Eine ganz neue Bildanschauung kündet sich an. Die Fläche konnte nicht mehr in dekorativer Absicht beliebig aufgeteilt werden. Der Gedanke der Einheit des Bildraumes kam zum ersten Bewußtsein. Ein Kölner, der in der alten Tradition des 14. Jahrhunderts erwachsen war, mochte es nicht als unnatürlich empfinden, wenn in einer Darstellung der Geburt Christi (Abb. 2) ein ornamental gezeichneter Bodenstreif die Bildfläche teilt, um im oberen Felde einem Hirten Raum zu geben, der die Botschaft empfängt, während unter ihm Joseph schlafend sitzt, Maria das Kind herzt. So war man gewöhnt, Bilder zu sehen, nahm das eine neben dem anderen und dachte nicht an räumliches Inbeziehungsetzen, nicht daran, für das Bildsehen die Bedingungen des natürlichen Sehens und der Einheit zeitlichen Geschehens zu fordern.

Neben die alten Typen stellt sich nun zur gleichen Stunde, ebenfalls um die Jahrhundertmitte, der neue (Abb. 3). Die Rahmenarchitektur ist in das Bild aufgenommen. Sie wird zum Gehäuse, in dem die Menschen wohnen. Es ist noch nicht die Hütte der Geburt, ist nur erst ein ideales Bildgerüst. Aber entscheidend wird, daß es in räumlich plastische Beziehung zu den Figuren tritt. Nicht die Tatsache der Lokalschilderung gibt den Ausschlag, sondern das zusammenhängende Gehäuse, das dem Bildraum Kontinuität und Einheit verleiht.

Der kubische Raum fordert körperliche Rundung der Dinge, die in ihm existieren. Das eine wie das andere führt die Malerei zur Zerstörung der Fläche. Beide Probleme werden zur gleichen Zeit um die Mitte des 14. Jahrhunderts im Bereiche nordischer Kunst in Angriff genommen.

Das Gewand des gotischen Menschen war ein flächenhaftes Gebilde. Sein Kontur bedeutete Abstraktion von seinem räumlichen Dasein. Der Körper existierte nur in der Fläche. Jetzt stauen sich die Gewandmassen, plastisch gebildet, in breit ausladenden, voluminösen Röhrengeschieben zu den Seiten der Gestalten. Schwere Faltengehänge bilden sich aus den überschüssigen Stoffmassen, die sich über die Arme legen und in dichten Röhren, deren Ränder in Schlängellinien hin und wider laufen, steil herniederhängen. In steter Steigerung gewann das Gewand Volumen und ein Eigenleben gegenüber dem Körper, den es umhüllt. Der Faltenstil, der sich in der Plastik herangebildet hatte, dringt um die Jahrhundertmitte auch in die Malerei ein und läßt sich in modisch übertreibenden Formen um die Wende des Jahrhunderts überall nördlich der Alpen und insbesondere in ganz Oberdeutschland verfolgen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0016
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 3 Erfurter Meister. Geburt Christi. Mitte des 14. Jahrhunderts. Erfurt, Museum

Ihre Gebundenheit bedeutete die Größe der alten Kunst des Mittelalters. In bewußten Gegensatz zu dem gotischen Idealstil stellt sich der Realismus der neuen Zeit, der das Bild befreit, indem er es aus dem Bann der Fläche löst.

Die Grundbedingung der neuen Auffassung vom Wesen der Malerei ist ihre Selbständigkeit. So lange die Malerei sich in dienender Stellung begnügen mußte, Wandflächen und Buchseiten mit Bildern zu schmücken, vermochte sie nicht, die Möglichkeiten zu entwickeln, die in der freien Bildtafel sich entfalten können. Sie war an eine fremde Materie gebunden. Die Wandfläche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0017
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

wahrte ihren Charakter als Raumbegrenzung, auch wo sie Trägerin malerischen Schmuckes wurde, und die Buchseite blieb das bewegliche Blatt auch unter dem Bilde, das sie ziert. Die Fläche ist das Gesetz der Buchmalerei wie des Wandbildes. Ihr Ziel ist ornamentaler Schmuck. Ihr Sinn bildhaft deutliche Erzählung. Nun macht das Gemälde sich frei von seinem Substrat, vernichtet seine Unterlage. Der Charakter der Buchseite wird durchbrochen. Der unvergleichliche Flächenschmuck gotischer Handschriftenillustration weicht einer Miniaturmalerei, die nichts anderes mehr ist als eine Malerei kleiner Bilder. Die Wand, das Fenster lösen sich in Scheinarchitekturen, die zu dem ursprünglichen Wesen der Mauer, der Glasfläche sich in gewollten Gegensatz stellen. Die Hauptform des neuen Bildes wird die gerahmte Tafel, die an sich jeder selbständigen Bedeutung entbehrt und damit erst dem Gemälde sein eigenes, unabhängiges Dasein sichert.

Mit dieser Lösung aus der alten materiellen Gebundenheit vollendet sich die Befreiung der Malerei, die nicht mehr aus fremder Hand ihre Unterlage empfängt, sondern sie selbst bereitet. Die Tafel existiert nur um der Malerei willen, die sie trägt. Und die Fläche, die er selbst wählt und schafft, darf der Künstler verleugnen, um eine andere Realität in der Scheinwelt seines Bildes an ihre Stelle zu setzen.

Es ist selbstverständlich, daß nicht die neue Bildform der gerahmten Tafel den Anstoß gab zu der Umorientierung von der Fläche in den Raum, daß vielmehr der logische Prozeß allgemeiner Stilwandlung, der diesen Weg führte, das Tafelbild zu seiner beherrschenden Stellung erhob. Sicher ist es aber, daß das Ideal räumlich plastischer Gestaltung erst in der neuen Bildform sich auszuwirken vermochte.

Daher erwächst dem Begriff des Tafelbildes prinzipielle Bedeutung, und es rechtfertigt sich die Grundlegung einer historischen Grenzsetzung, die ihn zum Ausgangspunkt wählt, um eine Geschichte der deutschen Tafelmalerei als Sondergebiet zu behandeln und aus dem allgemeinen Zusammenhange des Ablaufs künstlerischer Entwicklung zu lösen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0018
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

DAS AUSGEHENDE 14. UND DIE ERSTEN JAHRZEHNTE DES 15. JAHRHUNDERTS

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0019
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0020
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 4 Böhmischer Meister. Der heilige Augustin. 2. Drittel des 14. Jahrhunderts
Burg Karlstein

DER EINFLUSS DER ITALIENISCHEN MALEREI

Der nationale Charakter der Kunst ist schwer in begriffliche Formeln zu fassen, schwerer noch auf seine letzten Gründe im Wesen eines Volkes zurückzuführen. Eigenarten des Stammes wirken zusammen mit der Beschaffenheit des Bodens, auf dem eine Kunst gedeiht. Lokale Tradition, die durch sichtbare Zeugen der alten Kultur einer Gegend lebendig erhalten wird, begründet gemeinsam mit dem gleichbleibenden Charakter des Volkes den inneren Zusammenhalt des Kunstschaffens einer nationalen Gemeinschaft, seine relative Geschlossenheit und Abgrenzung nach außen. Aber so wenig der zeitliche Ausschnitt einer Stilphase aus dem Gesamtablauf künstlerischer Entwicklung ohne Willkür bestimmt werden kann, so wenig bedeutet nationale Kunst eine fest umschriebene Einheit im gleichen Sinne wie etwa die Sprache einer Volksgemeinschaft, die im Gegensatz zu jeder fremden, trotz gemeinsamer Wurzeln, trotz späterer Übernahme einzelner Elemente stets

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0021
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

in Bau und Form ein selbständiges, in seinen wesentlichen Bestimmungen unzweideutig definiertes Gebilde bleibt. Die innere Zusammengehörigkeit, die ein zeitlicher Querschnitt durch die künstlerische Ausdrucksform einer Generation im Bereiche weitester Kulturgemeinschaft aufweist, ist leichter kenntlich und faßbar als der einheitliche Charakter eines örtlichen Längsschnittes, der für lange Zeiträume die besondere Eigenart einer nationalen Kunstäußerung erweisen soll. Nicht selten drohen die Grenzen zu verschwimmen, zumal auch die politische Staatenbildung, die der Nation den inneren Zusammenhalt mitteilt und sie von ihren Nachbarn scheidet, selbst erst ein Produkt historischer Entwicklung bedeutet. So muß die Geschichtsschreibung zuweilen Konventionen befolgen, die mehr praktisch methodischen Gesichtspunkten einer Gliederung des Stoffes ihr Dasein verdanken als einem inneren Zwang der Tatsachen.

Eine Geschichte der deutschen Kunst setzt die Existenz der gleichzeitigen Kunstäußerungen benachbarter Völker ebenso voraus, wie die Entwicklung des 15. Jahrhunderts jede voraufgehende Phase europäischer Stilbildung. Entscheidende Neubildungen gehen jenseits der Landesgrenzen vor sich, und das Verständnis der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge öffnet sich nur dem Blick, der nicht durch nationale Vorurteile befangen ist. Der Verkehr zwischen den Völkern vermittelt die Kenntnis fremden Kunstgutes, und nicht selten gewinnt eine Nation die Führung, weil sie Probleme, um die alle sich bemühten, schneller als andere der Lösung entgegenführte.

So wurde im Verlaufe des 14. Jahrhunderts die Alleinherrschaft des französisch-gotischen Stiles flächenhafter Zeichnung gebrochen durch einen starken Einstrom italienischer Gestaltungsweise, der das Vorbild toskanischer Trecentomalerei weit in nördliche Gegenden hinauftrug.

Italien hatte unter den Ländern Europas um das Ende des 13. Jahrhunderts die Führung in der Kunst der Malerei übernommen. Die alte Tradition des Landes erwies sich aufs neue fruchtbar. Die Reste des klassischen Altertums wurden entdeckt und in einer ersten Renaissance zu neuem Leben gerufen. Die spätantike Bildform der byzantinischen Kunst hatte während des Mittelalters einen Rückbildungsprozeß erfahren, in dessen Verlauf nur der lineare Gehalt der Kompositionen erhalten blieb und genutzt wurde. Und doch war in diesen Darstellungstypen, die lange Zeit nur als bequeme Ausdrucksformeln galten, die ganze Weisheit antiker Bildgestaltung niedergelegt und in latentem Dasein lebendig erhalten. Allmählich erst wurde die Zeit reif, den Sinn der hier aufgespeicherten Kunst zu begreifen.

Das 13. Jahrhundert hatte in Italien die byzantinische Komposition neuent-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0022
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 5 Nürnberger Meister. Maria und Elisabeth. Um 1400. Brüssel, Privatbesitz

deckt, und die unvergleichliche Blüte der Malerei des frühen Trecento entsproßte den Wurzeln dieser uralten Erbschaft. Duccio ging voran. Er wurde der Schöpfer der sienesischen Kunst. In seinem Werke läßt sich beobachten, wie die Summe räumlicher Anregungen, die noch in dem linearen Gerüst der byzantinischen Kompositionen geborgen war, neu verstanden wird. Die Tat Giottos, der die Florentiner Kunst begründete, war die Befreiung von diesen Bildtypen der alten Tradition, die als leere Hüllen zurückbleiben mußten.

Noch blieb in der Folgezeit die Malerei der Sienesen der Erbschaft des Dugento treuer als die der Florentiner, und gerade dadurch war sie bestimmt, die weitere Wirkung nach außen zu entfalten. Der Norden war reif zur Aufnahme der byzantinischen Typen, wie sie in neuer Verarbeitung die sienesische Malerei darbot, nicht, das gewaltige Werk Giottos zu begreifen. —

Auf mannigfachen Wegen vermochte die Kenntnis der Kunst des italienischen Trecento über die Alpen zu dringen. Der Austausch zwischen den Ländern war in jenen Zeiten rege genug. Siena besonders unterhielt weit ausgebreitete Handelsbeziehungen. Auch die Malerwerkstätten werden an dem Segen ausländischer Kundschaft teilgenommen haben. Die Künstler selbst wanderten. Mancher deutsche Geselle mag über die Alpen gegangen sein, drüben eifrig studiert und sein Modellbüchlein mit kunstreichen Zeichnungen gefüllt haben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0023
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 6 Böhmischer Meister. Kaiser Karl IV. Ausschnitt aus dem Votivbild des Ocko von Wlaschim. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Prag, Rudolfinum

Und Italiener kamen nach dem Norden, um hohen Herren zu dienen. Konnte es doch nicht lange ein Geheimnis bleiben, daß die Welschen in der Kunst des Malens die Einheimischen in jüngster Zeit weit übertrafen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0024
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

In Avignon zuerst ist solche Tätigkeit italienischer Maler historisch verbürgt. Avignon war, seit es der Sitz päpstlicher Hofhaltung geworden, naturgemäß auf Italien hingewiesen. So bedarf es keiner Erklärung, daß die Kunst des italienischen Trecento hier allmählich Fuß faßte. Als höchst erstaunliche Tatsache ist es vielmehr zu verzeichnen, daß noch lange genug die bodenständige Kunstübung sich gegen die fremde Invasion zu behaupten vermochte. Während der ganzen ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts waren ausschließlich französische Künstler an der Ausführung und dem Schmuck der großen Bauten des päpstlichen Hofes beschäftigt.

Die Überlegenheit der neuen italienischen Form wurde im Norden keineswegs vom ersten Tage an zugestanden. Gegenüber der körperlosen Anmut und edlen Schönlinigkeit der Gestalten ihrer eigenen Malerei mochte den Franzosen, die in Toskana die Fresken der großen Meister zu sehen Gelegenheit hatten, die italienische Menschendarstellung niedrig in ihrer weltlichen Gesinnung, spukhaft häßlich in ihrer erdnahen Wirklichkeit erscheinen.

Erst als die Wege eigener Entwicklung im Verlaufe des 14. Jahrhunderts der französischen Kunst eine Richtung wiesen, die sie der Malerei des italienischen Trecento näherte, begann der fremde Stil eine Wirkung zu üben, die man nun allerdings nicht tiefgreifend und revolutionierend genug sich vorzustellen vermag. Es ist begreiflich, daß in Frankreich, wo im ganzen Verlaufe des Mittelalters die Plastik die führende Kunst gewesen, im Rahmen einer wesentlich skulpturalen Entwicklung zuerst das Gefühl für die körperliche Existenz der einzelnen Figur sich bildete. Die Malerei folgte nach. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts war durch die Erkenntnis von der Körperhaftigkeit der Erscheinung der alte Flächenbann des Bildes durchbrochen. Aber der Norden hätte von hier noch einen weiten Weg zu durchmessen gehabt bis zur Einbeziehung der plastischen Einzelform in ein allseitig zusammenhängendes Raumbild, wenn nicht in Italien ein Menschenalter zuvor die Bildform des klassischen Altertums, die alle Elemente der neuen Wirklichkeitsdarstellung vorgebildet enthielt, wiederentdeckt und zur Grundlage einer neuen malerischen Anschauung gemacht worden wäre.

Aus diesem Zusammentreffen der an der antiken Überlieferung genährten Kunst Italiens mit der selbständig ähnliche Wege suchenden französischen Malerei ist die allgemeine Stilbildung nördlich der Alpen, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts einsetzt, zu erklären. Der neue Naturalismus, der in dem Werke der Brüder van Eyck seine Krönung finden sollte, erwuchs aus der Berührung der eignen Kunst des gotischen Nordens mit den Formen giottesker Malerei.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0025
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Der tiefgreifende Wandel der künstlerischen Form, der sich während des 14. Jahrhunderts im gesamten Umkreis europäischer Kunst vollzog, wurde getragen von der gewaltigen Welle einer von Grund auf veränderten Stellung des Menschen zur umgebenden Natur. Nicht die bildende Kunst allein zeugt von neuem Erleben der Wirklichkeit. Überall scheint ein frühlinghaftes Drängen und Knospen sich kundzutun. Aus den alt gewordenen Dogmen der Religion selbst sproßte schon im 13. Jahrhundert das junge Reis eines neuen, innigen Gottesglaubens, der die gesamte Schöpfung mit seiner Liebe umfing. Wie der heilige Franz in tiefem Miterleben der Leiden Christi sich mit dem geliebten Herrn eins werden fühlte, bis er in mystischer Verzückung am eigenen Körper die Wundmale empfing, so dichtete aus völliger Versenkung in den evangelischen Geist der heilige Bonaventura noch einmal, als hätte er selbst seine Wege begleitet, das Leben Jesu Christi.

Diese überschwengliche religiöse Phantasie, die von einem lebhaften Naturempfinden ebenso wie von einem Bedürfnis nach unmittelbar hemmungsloser Gefühlsentladung getragen war, durchtränkte nun auch die Schöpfungen der Kunst. Der in strengem Dogmatismus erstarrte Stoffkreis mittelalterlich kirchlicher Malerei erfüllte sich mit neuem Leben. Auch der Maler verleugnete die altgeheiligt kanonische Darstellungsform, auch er wollte das Bild des Herrn zeigen, das er in sich trug, wollte die sieben Freuden und die sieben Schmerzen Mariens als Glück und Leid einer wirklichen Menschenmutter, die Passion des Herrn als den Todesweg eines armen, gemarterten Menschensohnes sichtbar werden lassen.

Solche weltliche Gesinnung fand in Italien Nahrung an den genrehaften Motiven spätantiker Märchenerzählung, die auf toskanischem Boden in die neue Kunst einzufließen begannen, und sie begegnete in einem allgemeinen Sinne den gleichzeitigen Bestrebungen der Malerei, die durch ihre formale Entwicklung auf die Wirklichkeit selbst in ihrem ganzen Umfange hingewiesen wurde.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts war nördlich der Alpen der Boden gelockert, in den das Reis der italienischen Kunst verpflanzt werden konnte. Jetzt wurden unter Papst Clemens italienische Meister nach Avignon berufen, um die malerische Ausschmückung der großen Palastbauten zu übernehmen. Der Sienese Simone Martini wurde zum Mittelsmann zwischen Toskana und Frankreich, zum Lehrer einer neuen Generation von Künstlern, in deren Werk sich die Assimilierung der italienischen Errungenschaften an den Geist nordischer Malerei vollziehen sollte.

Avignon ging voran, von hier nahm der früheste und folgenreichste Strom südlichen Einflusses nördlich der Alpen seinen Weg. Von Avignon verbreitete,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0026
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

in seiner französischen Übersetzung, der Stil italienischer Trecentomalerei sich weit über deutsches Gebiet, und er befruchtete in Prag ein anderes Zentrum nordischer Malerei, von dem in rückläufiger Bewegung der neue Stil bis in ferne westliche Gegenden ausstrahlte. Prag wurde die wichtigste Bildungsstätte der Malerei des 14. Jahrhunderts in Deutschland, aber es war nicht der einzige Herd ihrer Entstehung. Die alten Beziehungen, die während des ganzen Mittelalters die deutsche mit der französischen Kunst verbunden hatten, blieben auch in der neuen Zeit unverändert, und mit Italien selbst bahnte sich ein unmittelbarer Austausch an.

So ist im einzelnen Falle der Weg eines künstlerischen Einflusses, dem viele Straßen gleicherweise offenstanden, nicht leicht zu bestimmen. Es wäre falsch, von einer Epoche ausschließlicher Herrschaft böhmischen Stiles in Deutschland zu reden. Aber wie für Frankreich Avignon, so wurde für Deutschland Prag der Mittelpunkt einer künstlerischen Bewegung, die eine der tiefgreifendsten Umwälzungen in der Geschichte der Malerei einleiten sollte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0027
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

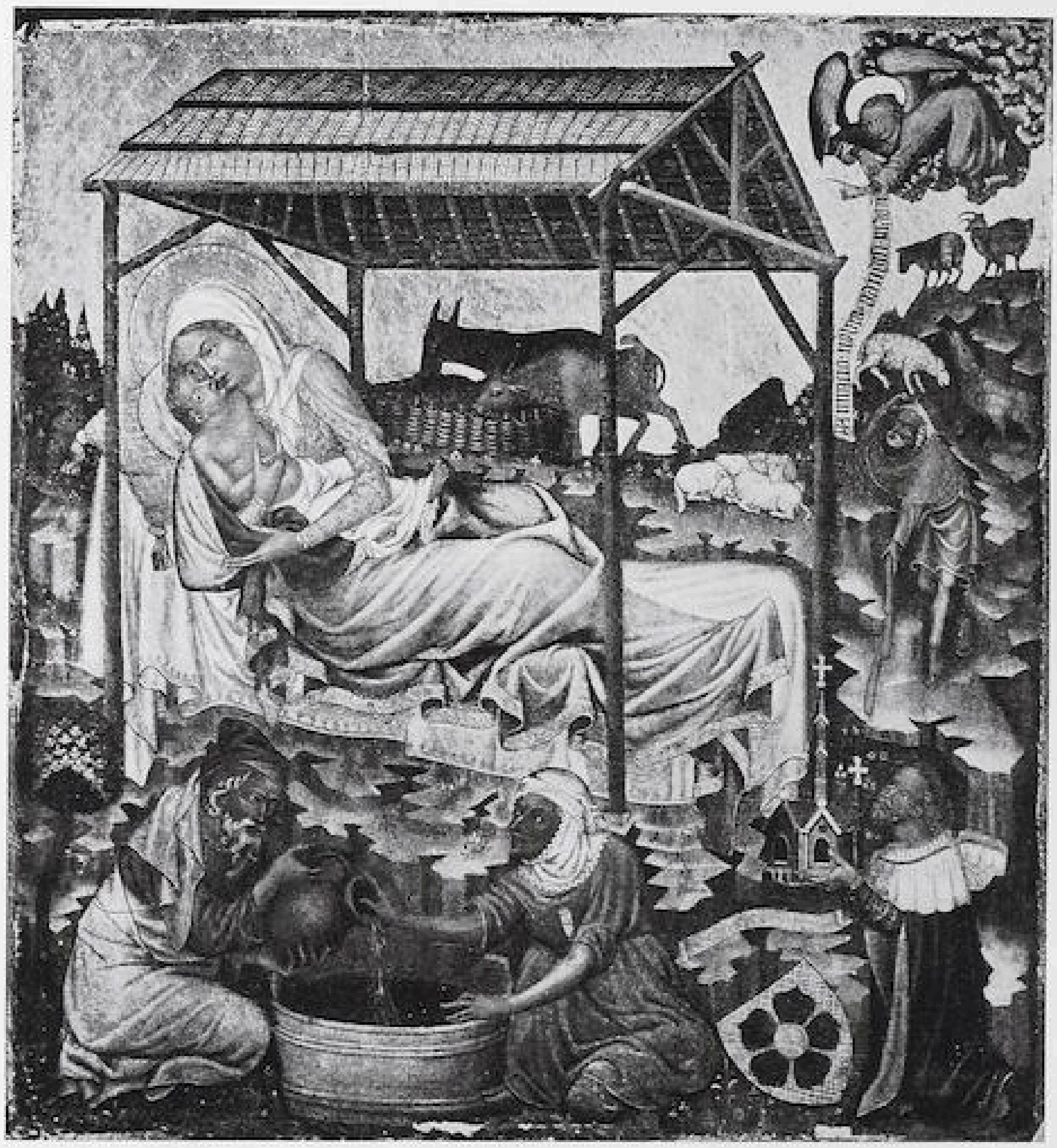


Abb. 7 Böhmischer Meister. Geburt Christi. Mitte des 14. Jahrhunderts
Hohenfurth, Stiftsgalerie

DIE BÖHMISCHE MALERSCHULE

Durch Kaiser Karl IV. und seinen Sohn Wenzel wurde Prag für eine kurze Spanne Zeit zum kulturellen Mittelpunkte Deutschlands. Die geistigen wie die künstlerischen Strömungen der Epoche nahmen von hier ihren Ausgang. In Prag entschied sich das Schicksal der deutschen Kunst. Von weither wurden Meister an den kaiserlichen Hof berufen. Ein Nürnberger, Sebald Weinschröter, war von 1348—55 Hofmaler des Kaisers Karl. Nikolaus Wurmser aus Straßburg löste ihn ab. 1357 wird er zum ersten Male erwähnt, 1359—60 als Hofmaler genannt. Als dritter gesellt sich ihnen ein Einheimischer, Theoderich von Prag, der um 1360 gestorben ist.

Wie die Herkunftsbezeichnung der Meister im allgemeinen den Zusammenhang mit dem Westen erweist, so bezeugt im besonderen eine Reihe von Nach-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0028
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

richten die vielfältigen Beziehungen der kaiserlichen Residenz mit dem Hofhalt der Päpste. Karl IV. selbst weilte zweimal in Avignon. Der Bischof Johann von Dražik, der fast zehn Jahre am päpstlichen Hofe verbracht hatte, ließ sich im Jahre 1329 nach seiner Rückkehr einen Palast errichten, dessen Beschreibung die Erinnerung an die Paläste Avignoneser Kardinäle weckt, und er brachte eine kostbare Sammlung bildergeschmückter Handschriften mit sich, gewiß nicht die einzigen Dokumente südfranzösischer Malerei, die zu jener Zeit den weiten Weg nach dem Osten machten.

So kann es nicht wundernehmen, daß die frühesten Denkmäler böhmischer Malerei sich unmittelbar dem von Siena befruchteten Stile Avignoneser Kunst anschließen, mit dem sie Kompositionstypen wie künstlerische Problemstellung verbinden. Unmittelbare Analogien finden sich in westlichen Gegenden, und man muß sich hüten, sie dort auf böhmischen Einfluß zurückführen zu wollen, nur weil der Stil in Prag durch eine größere Zahl von Werken besser belegt ist. Es wäre falsch, schon in dieser Frühzeit von einem böhmischen Stil im weiteren Sinne des Wortes zu sprechen. Die Kompositionen sind Gemeingut der Zeit, und in der sienesischen Malerei finden sich die Motive, die allen Neuschöpfungen zugrunde liegen.

Eine Bilderfolge der Stiftskirche zu Hohenfurth (Abb. 7) mit Darstellungen aus dem Leben Christi ist das wichtigste unter den frühesten Denkmälern böhmischer Tafelmalerei. Die Glatzer Madonna (Abb. 8) schließt sich an, sie gibt, durch die Persönlichkeit ihres Stifters zeitlich zwischen 1344 und 1364 festgelegt, der Gruppe die chronologische Stellung.

Die Farbengebung der Glatzer Madonna mit ihren lichten, zarten Tönen, die an Fresken des italienischen Trecento gemahnt, deutet ebenso auf die Herkunft der Kunst ihres Meisters wie die Form der Architekturmotive und die Kosmatenarbeit, die sie schmückt. In der sienesischen Kunst waren ähnlich komplizierte Thronbauten gebräuchlich. Wie in Duccios Werk, so wird in der Hohenfurther Passion beinahe pedantisch die Grundrißkonstruktion einer kompositionellen Anordnung erprobt. Gehäuse bauen sich um die Figuren. Eine Hütte der Geburt ist nun mehr als nur ein ideales Gerüst. Sie deutet die Örtlichkeit des Vorganges. Der entscheidende Schritt zur Neubegründung der Darstellung im Sinne freier Wirklichkeitsschilderung ist schon hier getan. Aber noch hält die eigene Tradition gotischer Zeichenkunst dem fremden Einfluß die Wage. Noch legen die Formen in der Fläche sich auseinander, und die Körper scheinen mehr getragen von dem starken Gefühl, das sie beseelt, als von der rationell verstandenen Funktion ihrer Glieder. Ein kleines Kreuzigungsbild des

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0029
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Berliner Museums (Abb. 10) ist das kostbarste Juwel dieses frühen Stiles böhmischer Malerei. Ein leidenschaftliches Temperament bekundet sich in dem Ausdruck heftigen Schmerzes auf der einen, viehischer Roheit auf der anderen Seite. Aber es erscheint gebändigt in dem edlen Gleichmaß einer rhythmischen Linienführung wie der zarten Färbung und der emailartig vertriebenen Malerei.

In einem solchen Werke berührt sich die böhmische aufs engste mit der gleichzeitigen französischen Malerei. Nur in einem allgemeinen Sinne setzt sie bereits auf dieser frühen Stilstufe die Kenntnis der voraufgehenden italienischen Kunst voraus. Ihre Meister trugen nicht aus dem Süden, sondern aus dem Westen die italienischen Kompositionsformen nach ihrer böhmischen Heimat.

Erst in der Folgezeit gewinnt der Stil des italienischen Trecento entscheidenden Einfluß in Böhmen. Sendboten des Südens trugen selbst die Kenntnis toskanischer Formen über die Alpen. Wie in Avignon erst ein zweiter Stil auf solche unmittelbare Berührung mit italienischer Kunst sich gründet, so in Prag. Und wie dort Simone Martini, so wurde hier Tommaso da Modena zum Schöpfer einer neuen Malerei. Unter seinem Einfluß entwickelte sich, da er nach Prag berufen wurde, eine eigene Malerschule in Böhmen.

Große Aufgaben waren den Künstlern gestellt. Die Burg Karlstein, Karls IV. Lieblingsschöpfung, sollte mit Gemälden geschmückt werden. Nikolaus Wurmser und Theoderich von Prag waren nacheinander tätig. Der Anteil beider läßt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Aber man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß der junge einheimische Meister Theoderich unter dem Eindruck der Werke Tommasos eher den Weg zu der neuen Art gefunden habe als der Straßburger Nikolaus Wurmser, dessen Schöpfungen der Hohenfurther Passion nahegestanden haben mögen.

Die plastisch erfundenen Halbfiguren von Heiligen in Karlstein (Abb. 4) wären an ihrem Orte ein unbegreifliches Wunder, hätten sie nicht in weiter Entfernung ihre unmittelbaren Vorläufer in den Bildern der vier Evangelisten des Tommaso da Modena, die in Treviso erhalten sind. Kein anderer als derselbe Tommaso gab in Karlstein die Anregung zu dem eigenartigen Bilderschmuck und wurde der Begründer einer Malerschule, die im Westen nicht mehr ihr unmittelbares Gleichnis findet, und die darum trotz ihrer italienischen Herkunft mit mehr Recht als jede andere die böhmische heißen darf.

Von der flächigen Figurenbildung der gotischen Malerei bis zu diesen energisch plastisch gebildeten Halbfiguren war ein weiter Weg in kurzer Zeit durchmessen. Die Figuren stehen einzeln vor dem Grunde. Waren sie früher selbst ein Teil der Fläche, so sind sie ihr nun in starker Plastik aufmodelliert,

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0030
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 8 Böhmischer Meister. Thronende Maria. Mitte des 14. Jahrhunderts
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0031
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 9 Böhmischer Meister. Altar von Mühlhausen. 1385
Stuttgart, Gemäldesammlung

besitzen ein anderes Maß von Rundung. Die Silhouetten der Körper schließen sich, die Bewegungen werden stockend und gehalten. Nur selten darf ein Arm, eine Hand den einfachen Umriß überschneiden. In kräftig summarischer Modellierung ist die Innenzeichnung angelegt. Nase, Mund, Augen sind plastisch gebildet. Bart und Haupthaar wird zur Masse geschlossen, nicht mehr in einzelne Strähnen aufgelöst. Im Vergleich mit dem alten Schema gotischer Zeichnung muten die Typen porträthaft an. Das Interesse sammelt sich nicht mehr in dem linearen Rhythmus allein. Existierte der Kontur früher um seiner selbst willen, so geht er nun auf in einer malerisch rundenden Modellierung. Die anmutige Kurve der Gestalten ist verloren. Gerade und fast vierschrötig stehen die Menschen. Die Gewänder umhüllen knapp die Figuren, die Falten legen sich breit und schwer um die Körper. Ihr Eigenleben ist geschwunden, ihre Linien bewegen sich nicht mehr frei in der Fläche.

Im Vergleich zu den schwingenden Kurven der vorangehenden Epoche ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0032
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

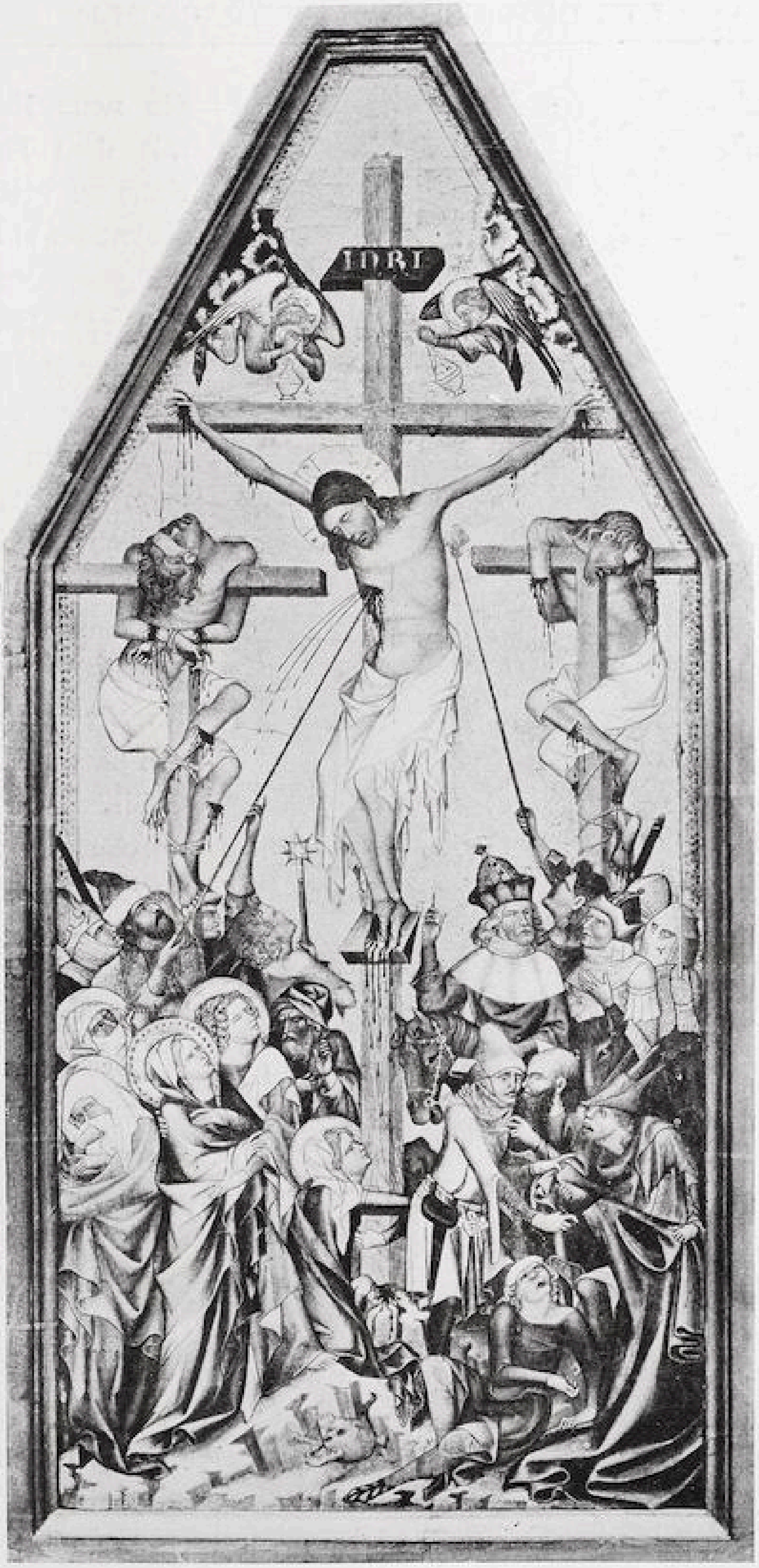


Abb. 10 Böhmischer Meister. Kreuzigung Christi. Mitte des 14. Jahrh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0033
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 11 Meister von Wittingau. Kreuzigung Christi. 2. Hälfte d. 14. Jh.
Prag, Rudolfinum

die neue Kunst, die man mit dem Namen Theoderichs zu verbinden sich gewöhnt hat, einfacher und härter geworden. Des Hohenfurther Meisters Versuch freier Raumdarstellung scheint weit in die Zukunft zu weisen neben diesen primitiveren Gestaltungsformen. Aber der alte Meister war unselbständig geblieben, weil er nur die Typen der byzantinischen Überlieferung weitergegeben hatte. So komplizierten Gebilden vermochte die böhmische Malerei nicht aus eigenem gleich reiche Kompositionen an die Seite zu stellen. Beschränkung ist das Zeichen der ersten Schritte, mit denen sie ihre Schöpferkraft zu erproben unternimmt. Der Gedanke an Raumgestaltung durch reiche Bildarchitekturen tritt zurück, das andere Problem der Körperplastik stellt sich in den Vordergrund des Interesses.

Der zweite böhmische Stil, der unter italienischem Einfluß entstanden war, scheidet sich sichtbarer als jeder andere von der gleichzeitigen Malerei des übrigen Deutschland. Wo seinesgleichen in fernen Gegenden sich findet, darf man auf unmittelbaren Einfluß schließen, und ein Werk, das alle typischen Merkmale des zweiten böhmischen Stiles trägt, kann in westlichen Gegenden nur als böhmischer Import gedeutet werden. So müßte das gemalte Altarwerk, das bis nach Schwaben gelangte (Abb. 9), auch ohne die ausführliche Inschrift auf sein Ursprungsland zurückgeführt werden. Ein Mühlhausener Bürger war der Auftraggeber, und daß er den Altar aus dem fernen Prag kommen ließ, zeugt für die Erkenntnis von der Überlegenheit böhmischer Malerei der achtziger Jahre.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0034
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Bald allerdings änderte sich dieses Verhältnis. Nur für kurze Zeit blieb Prag der Vorort deutscher Malerei. Mit dem Erlöschen der Tätigkeit jener Meister, die unter dem persönlichen Eindruck des Tommaso da Modena gestanden hatten, und deren Werk auch zu ihrer Zeit möglicherweise nur eine dünne Oberschicht bildete, kam die nordisch-gotische Strömung wieder zur Herrschaft. Nicht ohne daß die Schule, die man durchgemacht hatte, ihre deutlichen Spuren hinterließ.

Abb. 12 Meister von Wittingau. Drei Heilige. 2. Hälfte d. 14. Jh. Prag, Rudolfinum

Die neuen Werke, die einen dritten böhmischen Stil repräsentieren, stellen sich eher wiederum in den allgemeinen Zusammenhang einer weit bis in den Westen verbreiteten Kunstsprache. Ihr besonderer Formencharakter macht sie kenntlich als Zeugnisse böhmischer Art. Darüber hinaus weist ihre stilgeschichtliche Stellung auf die größere Gemeinschaft nordalpiner Kunst um die Wende des 14. Jahrhunderts.

Die schwellende Modellierung der Körper und Köpfe, die massige Behandlung der Haare läßt noch den Eindruck der Kunstweise des Tommaso erkennen (Abb. 11—13). Aber die Gewänder schneiden nicht mehr in harter Horizontale ab. Sie schwingen am Boden hin. Die Gestalten selbst werden einbezogen in die rhythmischen Kurven, die einfacher, größer geworden sind als das kleinteilige Faltenspiel des älteren Stiles. Die Empfindsamkeit der gotischen Linie steigert sich in ihrer neuen Form zur heftigsten Leidenschaft des Bewegungsausdrucks.

In dem Flügelaltar der Probsteikirche zu Raudnitz bereitet der Übergang zu dem jüngeren Stile sich vor. Die Heiligengestalten auf den Rückseiten der Passionstafeln aus Wittingau (Abb. 12) geben den vollentwickelten Typus der neuen Menschheit. Da sind wieder die geschwungenen gotischen Gestalten, das

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0035
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 13 Meister von Wittingau. Heilige Margarete. (Ausschnitt)
2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Prag, Rudolfinum

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0036
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 14 Böhmischer Meister. Gnadenbild. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts
Goldenkron

melodische Ausklingen der Gewandkurven, das zierliche Fassen der Hände und das empfindsame Sichwenden der Köpfe. Aber die Gesichter sind plastisch durchgebildet, sie zeigen ein deutliches Streben nach individueller Formung, Augen, Nase und Mund sind nicht mehr zeichnend eingetragen, sondern modelliert und gerundet. Kräftig springen die Nasen vor, ähnlich wie in den Halbfigurenbildern von Karlstein, weich liegen die Augen zurück, schwellen die Lippen.

Eine neue Gewandform entfaltete sich zu üppigstem Reichtum in einer barocken Übersteigerung der Motive des älteren Stiles. Das Gewand, das in den Werken Theoderichs knapp die Gestalten umspannt hatte, war frei geworden, entwickelte sich zum selbständigen Träger eigener plastischer Motive. Der Stoff hat Volumen und Schwere, er schiebt sich in Massen zusammen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0037
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

die in tiefen Schattenmulden sich gliedern und in großen Röhrenformen herniederhängen.

Die Bildungsstätte des neuen Stiles ist schwer zu bestimmen, denn um die Wende des 14. Jahrhunderts taucht er an vielen Stellen gleichermaßen in der Plastik wie in der Malerei auf. Sicher hat Böhmen einen Anteil an seiner Entstehung gehabt. Ein berühmtes Marienbild, von dem zwei Exemplare in Prag und Goldenkron (Abb. 14) erhalten sind, ist einer der frühesten Repräsentanten der Gattung. Aber nicht leicht ist in jedem Einzelfalle die Frage zu entscheiden, ob Analogien der Stilbildung in dieser Zeit auf gemeinsame Quellen, auf unmittelbare Berührung oder auf gleichlaufende Entwicklungsvorgänge zurückzuführen sind.

Findet man um die Jahrhundertwende in westlichen Gegenden Werke, die Beziehungen zu gleichzeitigen böhmischen Kompositionen verraten, so darf nicht mehr ohne weiteres der Schluß auf eine Wanderung der Form gezogen werden. Denn der dritte böhmische Stil ist gleich dem ersten wiederum nur Teil einer allgemeinen Kunstsprache, deren Bereich nördlich der Alpen bis weit nach Frankreich hinein sich erstreckte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0038
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 15 Nürnberger Meister. Kindermord. Um 1400. Nürnberg, Germanisches Museum

DIE NÜRNBERGER MALEREI

Der unmittelbare Einfluß böhmischer Malerei machte sich naturgemäß zuerst und am stärksten in den benachbarten Landesteilen des östlichen Oberdeutschland geltend. In Nürnberg vor allem lassen sich Beziehungen zu Böhmen einwandfrei belegen. Hier scheint der Stil, der in Prag mit dem Namen des Meisters Theoderich verbunden ist, Verständnis und Nachahmung gefunden zu haben. In dem Deichsler Altar (Abb. 16) und dem Imhof-Rothflasch-Epitaph, das nach 1413 entstanden ist, kehren die typisch schweren Faltengehänge wieder. Die stark ausgebogenen Gestalten des Deichsler Altars, von deren Armen und Hüften die mächtigen, aus tiefen Röhren gebildeten Stoffgeschiebe senkrecht abwärts streben, sind vergleichbar den klobigen Gestalten, die von der böhmischen Malerei unter dem Einfluß des Tommaso gebildet worden waren. Die ältesten Denkmäler nürnbergischer Tafelmalerei, zwei Altarflügel im Germanischen Museum (Abb. 15), enthalten in einer mehrfach im Bilderbestande der Zeit wiederkehrenden Komposition des Kindermordes ebenfalls einen Hinweis auf böhmische Kunst, die hier gleich wie am Mittelrhein und in Hamburg als Mittlerin der gemeinsamen Bildform angesehen werden muß.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0039
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 16 Nürnberger Meister. Flügel des Deichsler-Altars Anfang des 15. Jahrh. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Könnte solche Wiederkehr gleicher Bildtypen ebenso wie die Verwandtschaft der formalen Durchbildung auch auf gemeinsame Abstammung und gleichlaufende Entwicklung der Kunst in den verschiedenen Gegenden Deutschlands zurückgeführt werden, so bestätigt im besonderen Falle geschichtliche Überlieferung die Annahme der Befruchtung von dem östlichen Zentrum böhmischer Malerei.

Beziehungen Nürnbergs zu Prag sind während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mehrfach zu belegen. Im Jahre 1361 war Karl dem Vierten in Nürnberg sein Sohn Wenzel geboren worden. Zur Feier des Tages ließ er die Reichskleinodien und Heiligtümer von Prag hierher überführen und am Marktplatz auf dem Altan der Frauenkirche ausstellen, die auf sein Geheiß an Stelle des abgebrochenen Judenviertels erbaut worden war. Er selbst zeigte sich dem versammelten Volke im kaiserlichen Ornat, das Schwert Karls des Großen in den Händen.

Solches Schaugepränge zog gewiß auch die Künstler nach sich, und unter den mitgebrachten Heiligtümern erregte vielleicht manch ein Altärlein das Staunen der einheimischen Maler. Nürnberger Urkunden aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts berichten in der Tat von Bildern, die aus Prag eingeführt wurden, und wenigstens ein einwandfrei zu bestimmendes künstlerisches Dokument bestätigt den historischen Bericht. Die sogenannte Imhof-Madonna in der Lorenzkirche wiederholt ein offenbar hochberühmtes, auch in Böhmen häufig vorkommendes Marienbild, das gewiß nur auf den besonderen Wunsch des Bestellers noch im Jahre 1449 für ein Epitaph kopiert wurde.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0040
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 17 Nürnberger Meister. Krönung Mariens vom Imhof-Altar. Anfang d. 15. Jh.
Nürnberg, Lorenzkirche

Das lange Fortleben der böhmischen Tradition ist auch abgesehen von diesem Sonderfalle charakteristisch für die Nürnberger Malerei im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts. Es lassen sich hier die Beziehungen zu dem zweiten böhmischen Stil, dem auch die noch zahlreich erhaltenen Halbfigurmadonnen beizuzählen sind, die sämtlich auf sienesische Vorbilder zurückgehen, besser belegen, als es sonst in der noch vielfach dunklen Frühzeit deutscher Tafel-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0041
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

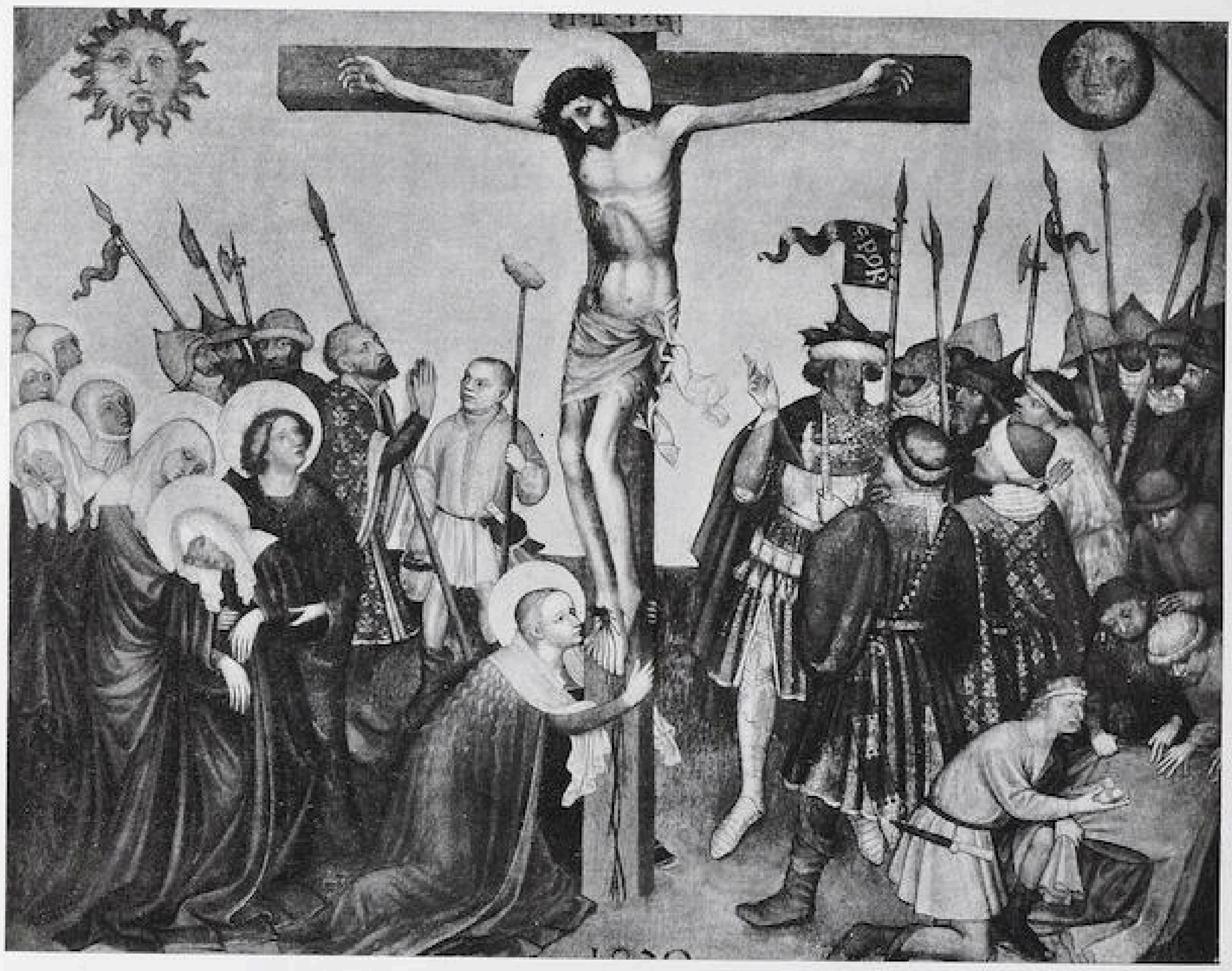


Abb. 18 Fränkischer Meister. Bamberger Altar. 1429. München, Nationalmuseum

malerei möglich ist. So gemahnen in dem Hauptwerk der Zeit, dem Imhof-Altar der Lorenzkirche mit der Marienkrönung auf der Mitteltafel (Abb. 17), der zwischen 1418 und 1421 entstanden sein muß, manche Züge noch an böhmische Vorbilder vom Typus der sienesischen Madonnen. Das gefältelte Kopftuch mit dem geschlängelten Saume findet in Prag vielfache Parallelen, und ebenso weist die Gewandbildung und die starke Modellierung der fast groben Gesichtszüge auf die Herkunft von dort.

Zu einer Zeit als die Kunst des übrigen Deutschland nach dem Westen sich zu orientieren begann, war die nürnbergische Malerei dem Osten und dem Süden zugewandt. Nicht alle Analogien gemeinsamer Stilbildung finden in der östlichen Einstellung Nürnberger Malerei ihre Erklärung. Auch unmittelbare Berührung mit italienischer Kunst muß schon in früher Zeit stattgefunden haben. Deutsche Maler wanderten über die Alpen, und wenn die Wiederkehr eines Kompositionsmotivs allein nicht genügt, die Annahme solcher Studienfahrt zu begründen, da auch durch Zwischenglieder das Schema etwa einer Kreuzabnahme von Siena nach Nürnberg vermittelt werden konnte, so

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0042
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

läßt die gesamte Formgebung des großen Bamberger Altars vom Jahre 1429 (Abb. 18) mit Gewißheit auf Anregungen aus Toskana schließen, die der fränkische Meister mit bemerkenswerter Selbständigkeit verarbeitete.

Die Persönlichkeit des Meisters, der den Bamberger Altar geschaffen hat, ist schwer zu fassen. Vergeblich ist versucht worden, mit den Künstlernamen, die in Nürnberger Urkunden vom Anfang des Jahrhunderts genannt werden, die erhaltenen Werke in Verbindung zu bringen und dem Meister Berthold Landauer, der unter ihnen der berühmteste war, mit dem Bamberger Altar zugleich die besten Tafelbilder der Zeit zu geben. Denn die Bildergruppe, die unter Meister Bertholds Namen zusammengestellt wurde, ist in sich nicht einheitlich genug, um als Werk einer Persönlichkeit zu bestehen. Aber noch weniger kann die Herkunft des großen Bamberger Altares genügen, die Existenz einer zweiten fränkischen Lokalschule in so früher Zeit zu erweisen. Die in Nürnberg selbst, wie in seiner näheren und weiteren Umgebung erhaltenen Denkmäler besitzen hinreichend verwandte Züge, um den allgemeinen Charakter einer örtlich gebundenen Kunstübung kenntlich werden zu lassen, in der schon jetzt der später immer deutlicher sich abzeichnende Typus einer lokalen Sonderart klar zutage tritt, und deren Hauptelemente, länger als in anderen Gegenden, bis um die Mitte des Jahrhunderts sich erhaltend, die spezifische Form fränkischer Kunst bestimmen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0043
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 19 Bayerischer Meister. Kreuzigung Christi. Ende des 14. Jh.
München, Nationalmuseum

DIE MALEREI IN BAYERN

Die örtliche Nähe läßt im bayerischen Gebiet ähnlich wie in Nürnberg eine unmittelbare Einwirkung böhmischer Kunst unschwer verständlich erscheinen. Aber ebenso leicht gewiesen war an den Straßen, die zu den Alpenpässen führten, der Weg nach Italien, und als drittes Element bekundet sich in einem Werke, das den Schöpfungen des Meisters von Wittingau so nahe steht, daß die Herkunft aus seiner Werkstatt vermutet wurde, der westlich französische Einfluß, der die Ähnlichkeit genugsam erklärt, da er auch in dem jüngsten Stile böhmischer Malerei zu gleicher Zeit wirksam wurde. So ist selbst die enge kompositionelle Verwandtschaft der Kreuzigung von dem kleinen Altar aus Pähl bei Weilheim (Abb. 20) mit der Wittingauer Tafel nicht beweisend für einen schulmäßigen Zusammenhang, da das gemeinsame Vorbild beider Werke

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0044
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

im Westen gesucht werden muß. Man kennt Werke französischer Herkunft, die in ihrer verhaltenen Stimmung dem Pähler Altar eher nahezukommen scheinen als die strenge und beinahe finstere Kunst des Wittingauer Meisters.

Die Kreuzigung des Pähler Altars ist den zartesten, stimmungsvollsten Werken der Zeit vergleichbar. Still, wie in ruhiger Ergebung, hängt der Leichnam Christi am Kreuze. Maria blickt zu ihm auf. Sie hebt das Schleiertuch, ihr Auge zu trocknen. Ihr Schmerz ist stille Gefaßtheit. Und Johannes scheint sie zu trösten. Er spricht leise Worte, die er mit zierlicher Gebärde begleitet.

Die Überlieferung weiß nichts über die Herkunft des Altars, und es liegt kein zwingender Grund vor, den Ort seiner Entstehung von dem seiner Aufbewahrung weit abzurücken. Aber dem spezifisch bayerischen Charakter scheint eine zweite Kreuzigung besser zu entsprechen, die aus der Augustinerkirche zu München stammt (Abb. 19). Ihr Stil ist dem der Pähler Tafel fremd. Der Stille lyrischer Stimmung stellt sich das Pathos gewaltiger Leidenschaft entgegen, dem wiederum eher im Westen als im Osten das Gleichnis zu finden ist. Der Kopf Christi ist in beinahe rechtem Winkel gewaltsam auf die linke Schulter gedrückt, heftig straffen sich die Arme, drängen die Hüften zur Seite. Alle Leidenschaftlichkeit des Schmerzes bricht aus in den klagenden Gestalten unter dem Kreuze. Maria blickt zu Boden, die gefalteten Hände in namenlosem Leid zum Kinn erhoben. Johannes hat den Kopf emporgeworfen. Er krampft die Hände vor der Brust ineinander, als sollte die eine die andere hindern, sich von der Gewalt des Schmerzes zu leidenschaftlichem Tun hinreißen zu lassen. Die Gebärde wird weitergetragen durch den ungeheuren Schwung der Gewandlinie, der die Gestalt in eine zum äußersten gesteigerte Geste zusammenreißt. Und die Kurven der Gewänder klingen endlich aus in der energiegesättigten Schlangenlinie des Weges, der hinter dem Kreuze landeinwärts führt.

Der fast ins Gewaltsame gesteigerte Ausdrucksdrang tritt als das Kennzeichen bayerischer Art zum ersten Male in diesem merkwürdigen und hochbedeutenden Werke in die Erscheinung. Es steht weithin für sich in seiner Zeit, aber es verbindet sich in seiner seltsam pathetischen Grundstimmung manchen späteren Schöpfungen der gleichen Gegend, so daß es nicht unberechtigt scheint, schon in dieser frühen Doppeltafel eine spezifische Äußerung bayerischer Sonderart zu erkennen. Für die engere Bestimmung des Entstehungsortes fehlt allerdings jeder festere Anhalt. Man hat die Wahl, ihn im bayerischen oder im salzburgischen Gebiete zu suchen, da beide eng verbunden erscheinen, und die Beziehung der bayerischen zur alpenländischen Malerei deutet auf den Weg nach Italien, den Künstler jener Gegenden schon früh gegangen zu sein scheinen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0045
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

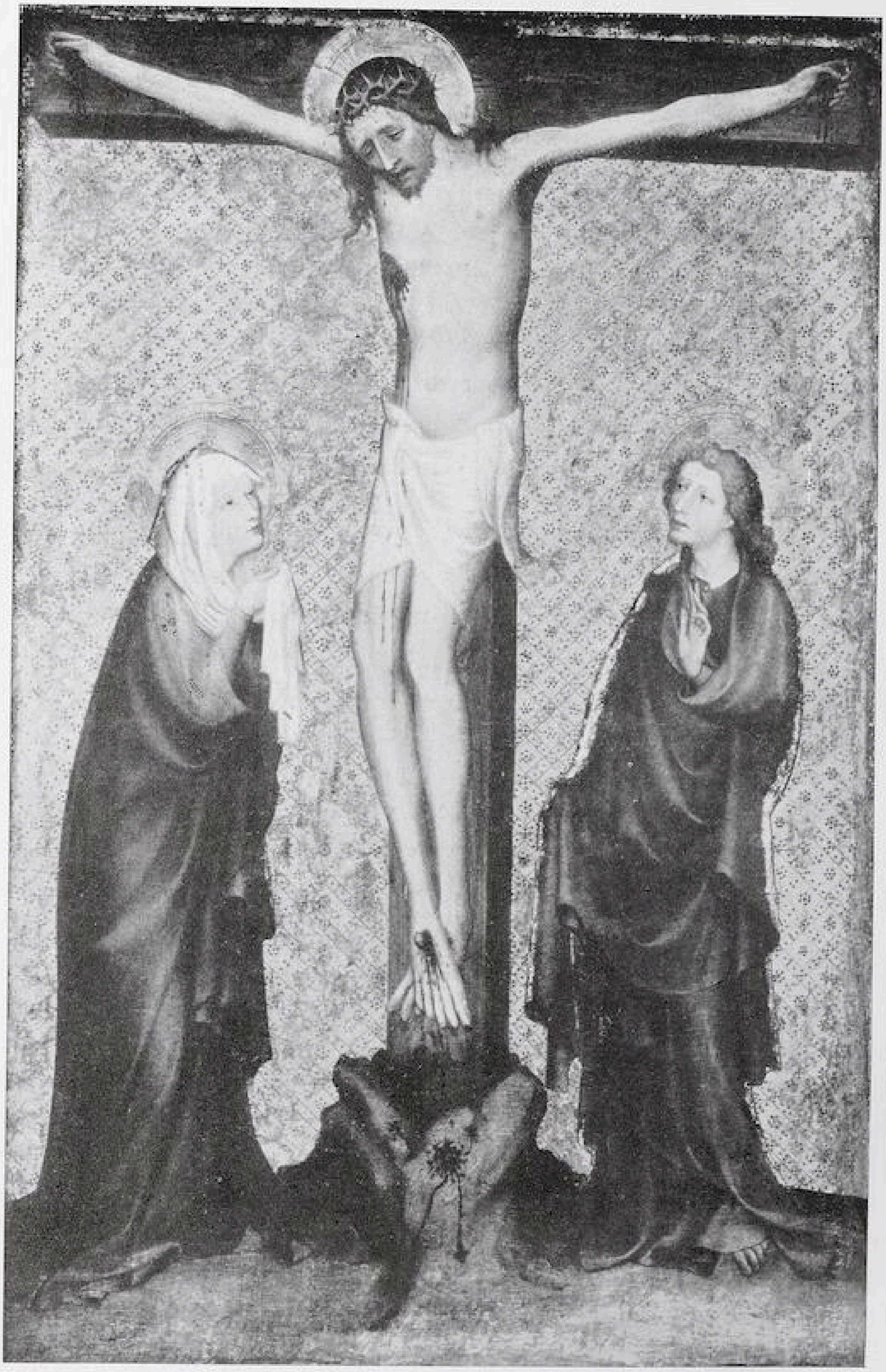


Abb. 20 Bayerischer Meister. Christus am Kreuz, vom Pähler Altar. Um 1400
München, Nationalmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0046
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 21 Oberdeutscher Meister. Geburt Christi. Ende des 14. Jahrhunderts
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

In einem kleinen Bilde mit der Darstellung der Geburt Christi (Abb. 21), dessen Ursprung in Bayern vermutet werden muß, läßt sich ein Nachklang von Giottos Fresko der Arenakapelle in Padua erkennen, und die Anlehnung ist in vielen Einzelmotiven so eng, daß man nicht umhin kann, auf eine persönliche Berührung, eine Italienreise des unbekannten Meisters jenes Bildchens zu schließen. Werden trotzdem auch hier böhmische Einflüsse kenntlich, so zeigt es sich, wie kompliziert im einzelnen Falle die Verhältnisse gewesen sein können, wie mannigfach das Spiel der Kräfte gewirkt hat, dem eine örtliche Stilform ihre Entstehung verdankte. Dem Meister der Geburt steht ein anderes Bildchen mit der Kreuzigung Christi nahe, und die Gruppe der trauernden Frauen, die wiederum schwerlich eine eigene Erfindung des Meisters gewesen ist, kehrt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0047
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

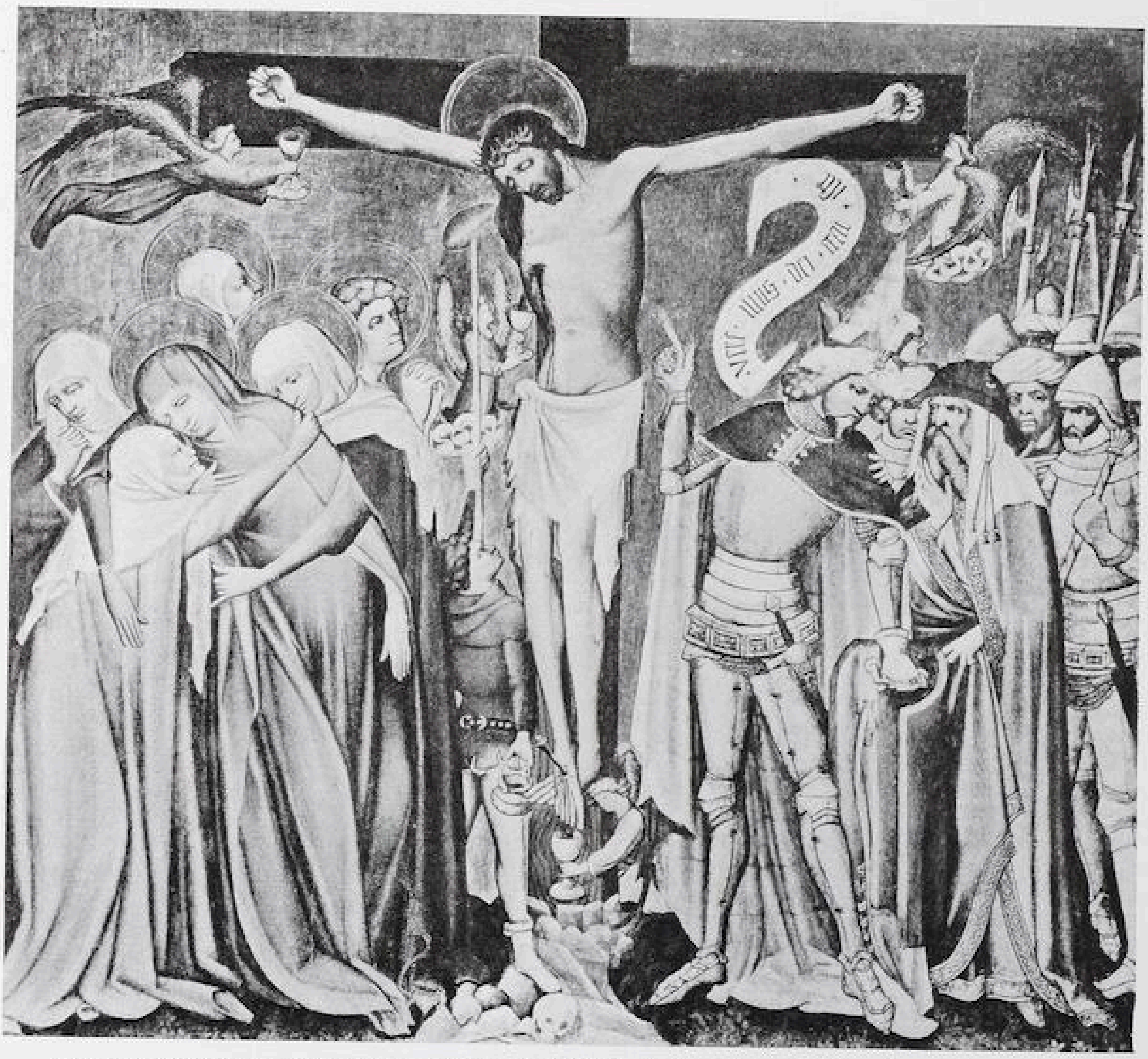


Abb. 22 Oberbayerischer Meister. Kreuzigung Christi. Anfang des 15. Jahrhunderts. Altmühldorf

in späterer Umformung wieder in dem Altarbilde in Altmühldorf (Abb. 22), das am Ausgang der ältesten Epoche salzburgischer Malerei steht.

Auch in diesem Kreuzigungsbilde, das zeitlich dem großen Flügelaltar aus Bamberg benachbart ist, wird die örtliche Nähe der italienischen Malerei greifbar. Nirgendwo sonst im damaligen Deutschland scheint das Ideal giottesker Kunst besser verstanden als in diesem Werke der alpenländischen Malerei, die immer der unmittelbaren Einwirkung südlicher Form unmittelbarer ausgesetzt gewesen ist als die Kunst nördlicherer Gegenden. Die klassische Bildung der Typen, der edle Fluß der schwer fallenden Gewänder gemahnt an einen Stil, der auf italienischem Boden allerdings zu jener Zeit längst der Vergangenheit gehörte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0048
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 23 Ostpreußischer Meister. Darbringung im Tempel. Ende des 14. Jahrhunderts
Thorn, Marienkirche

MEISTER BERTRAM UND DIE MALEREI IN HAMBURG

Muß es oftmals zweifelhaft bleiben, ob Analogien mit Werken böhmischer Kunst auf gemeinsame Quellen oder auf unmittelbare Berührung zurückzuführen sind, so werden sicher zu erweisende Ausstrahlungen böhmischer Malerei während des 14. Jahrhunderts doch an vielen und weit voneinander entfernten Stellen Deutschlands erkennbar. Bis nach Königsberg läßt sich Ausfuhrgut böhmischer Tafelmalerei verfolgen, und deutlich wird hier im weit entlegenen Deutschordensgebiet der Einfluß der böhmischen Schule in Werken wie den leider heut durch Restauration stark entstellten Tafeln des Reliquienschreins im Dom zu Marienwerder sowie des Flügelaltars im bischöflichen Schloß zu Frauenburg und in dem höchst eigenartigen Altar der Thorner Marienkirche (Abb. 23), dessen drängendes Ausdrucksstreben, dessen fast plump untersetzte, aber höchst charaktervolle Gestalten, dessen durchgebildete räumliche Anlage ihm eine eigene Stelle innerhalb der deutschen Malerei anweisen. Man hat in dem Frauenburger Altar eine Verwandtschaft mit der Kunst des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0049
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 24 Hamburger Meister. Besuch des Engels. Buxtehuder Altar
Letztes Viertel des 14. Jahrhunderts. Hamburg, Kunsthalle

Hamburger Meisters Bertram von Minden zu erkennen geglaubt und anderseits auf Beziehungen zwischen den ostpreußischen und gleichzeitigen nürnbergischen Tafelbildern hingewiesen. Aber alle solche Ähnlichkeiten finden genügende Erklärung in dem weitreichenden Einfluß böhmischer Malerei, der sich über Österreich und Schlesien bis nach Ostpreußen und ebenso nach Thüringen und Hamburg verfolgen läßt.

An allen diesen Stellen wurde die böhmische Malerschule zur Vermittlerin der weit fortgeschrittenen italienischen und südfranzösischen Kunst. Gewiß bleibt es ein gewagtes Unternehmen, angesichts des geringen Bestandes erhaltener Denkmäler im nördlichen Deutschland den Stil Meister Bertrams mit Sicherheit aus dem Kreise der älteren böhmischen Malerei ableiten zu wollen, aber die Analogien sind auch in seinem Werk zahlreich genug, um der Annahme einen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0050
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 25 Meister Bertram. Vertreibung aus dem Paradies. Petri-Altar, 1379
Hamburg, Kunsthalle

hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Es scheint sich überdies ein dünner Faden historischer Verbindung zu spinnen, wenn eine Urkunde berichtet, daß Bertram 1375 in Lübeck weilte, im gleichen Jahre als Karl IV. dort mit großer Feierlichkeit empfangen wurde.

Meister Bertram muß noch vor der Jahrhundertmitte geboren sein, denn schon 1367 ist seine Tätigkeit für den Rat der Stadt Hamburg bezeugt. Die Entdeckung seiner Persönlichkeit war einer der glücklichsten Funde der neueren Kunstforschung, da zum ersten Male in der Geschichte der Frühzeit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0051
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 26 Meister Bertram. Kindermord
Petri-Altar, 1379. Hamburg, Kunsthalle

deutscher Malerei das Wirken eines Meisters greifbare Gestalt gewann. Aber sein Werk ist weniger überraschend und einzigartig, als es seinem Entdecker schien, der es als erstes Zeugnis einer bodenständigen hamburgischen Kunst verstehen wollte, anstatt es im Zusammenhange der Kunstäußerungen seiner Epoche zu begreifen. So kam es, daß Allgemeingut der Zeit Bertram allein zum Verdienst gerechnet wurde. Die naturalistischen Einzelbeobachtungen, die ein Kennzeichen der Spätgotik überhaupt sind, wurden für entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Merkmale einer persönlichen Kunstschöpfung erklärt. In Wahrheit hat auch Bertram teil an dem gemeinsamen Besitz überlieferter Kompositionstypen. Auch in seinem Werk sind die Elemente der neuen Raumdarstellung kenntlich. Aber nirgend sonst sind die Formen der Bildarchitektur so wenig in ihrer ursprünglichen Bedeutung verstanden wie in Meister Bertrams Petri-Altar, der im Jahre 1379 fertigstand (Abb. 30). Alle die oft überraschend naturwahren Züge, die in dem Werke begegnen, sind gleichsam aufs Geratewohl aufgelesen. Der Formenbildung liegt überall das alte Flächenschema zugrunde. Der Maler bleibt die Rechenschaft schuldig über die Lagerung der Glieder und die räumlichen Möglichkeiten der Körperbildung. Das ist seine Beschränkung und seine Freiheit zugleich. Er schaltet mit den Formen kaum anders wie der gotische Zeichner, der nur das Gesetz der Fläche kennt und den Umriß zum Träger des Ausdrucks macht. Aber die Körper beginnen sich zu runden, die Faltenzüge bekommen Tiefe, Röhren fangen an sich zu bilden, wo der Stoff frei herniederhängt, und aus noch isolierten Teilen wachsen Gehäuse um die Figuren zusammen.

Der Stil Meister Bertrams läßt sich in einer allgemeinen Form dem des Meister Theoderich von Prag gleichsetzen. Auch Bertrams Streben ist auf plastisch-kubische Form gerichtet, auch er sucht den flächenhaft zeichnerischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0052
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Stil der älteren Zeit durch eine summarische Modellierung der Körperform zu überwinden. Er rundet die Dinge, indem er ihre Farbe vom höchsten Licht, das immer die vorderen Teile gleichmäßig erhellt, nach der Tiefe zu in dunklen Schatten abwandelt, und er überträgt dieses merkwürdige Prinzip einer „Lichtperspektive" auch auf die Bodenfläche und die spärlichen Architekturmotive, die das Dasein eines Raumes mehr symbolisch andeuten, als durch zusammenhängende Darstellung in die Bildkomposition einbeziehen. Baldachine schweben über den Häuptern der Figuren, wo der Vorgang in einen Innenraum verlegt werden soll (Abb. 26). Zwischen Bank und Bedachung des Thrones, auf dem Herodes sitzt, gibt es keine Verbindung; der Hütte, in der das Christkind geboren ward (Abb. 27), fehlt die vordere Stütze, weil alles Beiwerk nur dazu dienen darf, das Hauptmotiv begleitend zu rahmen, nicht überwuchernd die eindeutige Entfaltung der Bildidee behindern soll, weil eine Überschneidung der Figuren dem plastischen Denken des Meisters, der die Körper in einfachem Hochrelief der Fläche aufmodelliert, unvorstellbar erschiene.

Abb. 27 Meister Bertram. Geburt Christi
Petri-Altar, 1379. Hamburg, Kunsthalle

Bertrams Stärke liegt in der eindeutigen Bestimmtheit bildlicher Erzählung. In all ihrer Einfachheit sind die Motive folgerichtig durchdacht, ist ihr Gefühlsgehalt meisterlich ausgeschöpft. In den Zügen der Menschen, die er bildet, spiegelt sich die Stimmung des Augenblickes. Entsetzen malt sich in den Gesichtern Adams und Evas, die der Engel aus dem Paradiese verjagt (Abb. 25). Gebeugt, in eindrucksvoll zweifach wiederholter Kurve fliehen sie durch das Tor, und die Schwerfälligkeit ihrer Bewegung sichert dem Ausdruck nachhaltig tiefgreifende Wirkung.

Bertrams Geste, die noch kaum ein Gefühl zu individualisieren versucht, ist immer eindringlich in ihrer dumpf gebundenen Knappheit. Weil der Umriß der Figuren so straff zusammengehalten ist, wirkt jede Bewegung doppelt

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0053
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 28 Hamburger Meister. Kindermord. Buxtehuder Altar
Letztes Viertel des 14. Jahrhunderts. Hamburg, Kunsthalle

bedeutungsvoll. Ein Plastiker denkt so, und wenn der „Bertrammus pictor" der Urkunden auch ganz gewiß ein Maler gewesen ist, so möchte man doch glauben, daß er zu den Meistern gehörte, in deren Werkstatt beide Künste geübt wurden. Eng schließt sich das Gewand um die Figuren, straff sind die sparsamen Falten gezogen. Der schönlinig weit ausladende Schwung gotischer Zeichnung ist preisgegeben zugunsten klarerer Wirkung der körperlichen Erscheinung.

Einem Meister, dessen Gestalt in urkundlichen Erwähnungen und einem gut gesicherten Werke greifbar aus dem Dunkel mittelalterlicher Kunstübung hervortaucht, eine Reihe stilverwandter Altarmalereien der nächsten Umgebung zuzuweisen, mußte seinem Entdecker verführerisch scheinen. In der Tat boten sich in dem Harvestehuder Altar in Hamburg, dem Apokalypsealtar des Londoner South-Kensington-Museums und einer Folge von Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Mariens und Christi im Pariser Musée des Arts décoratifs Malereien, die in vielen Zügen dem für Bertram gesicherten Petri-Altar gleichen und wenn nicht von seiner Hand, so doch aus seiner Werkstatt stammen mögen.

Dagegen kann die Zuschreibung des zweiten Hauptwerkes hamburgischer Malerei, des um mehr als ein Jahrzehnt nach dem Petri-Altar entstandenen Buxtehuder Altares, an Meister Bertram nicht aufrechterhalten werden. Eine andere Stilstufe scheint in dem Werke erreicht. Schwerlich vermag man anzunehmen, Meister Bertram selbst habe den entscheidenden Schritt zu der neuen Bildauffassung getan. Der Gegensatz zweier Generationen scheidet das jüngere von dem älteren Werk. Die noch mittelalterlich gebundene Form starker Zusammenballung der Komposition ist preisgegeben, die Figuren werden in freierem Nebeneinander entwickelt. Der Künstler beginnt zu erzählen, er flicht kleine genrehafte Züge ein, die nur in lockerem Zu-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0054
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 29 Hamburger Meister. Geburt Christi. Buxtehuder Altar
Letztes Viertel des 14. Jahrhunderts. Hamburg, Kunsthalle

sammenhang mit dem Hauptthema stehen. Das körperhafte Relief weicht räumlicher Durchbildung. Die raumbildenden Elemente werden nicht mehr zerstückelt, um nur als isolierte plastische Körper die Figuren zu rahmen. Das Dach des neuen Thrones, von dem der Herodes des Buxtehuder Altars dem Morden der Knaben zuschaut, schwebt nicht mehr in der Luft (Abb. 28). Es ist fest mit seinem Unterbau verbunden. Die Hütte der Geburt (Abb. 29) hat alle Stützen, die sie braucht, und sie ist als räumliches Gebilde gedacht, nicht mehr nur plastischer Rahmen. Die gemeinsame Bodenfläche bleibt gewahrt. Die Forderung einheitlicher Raumbehandlung ist klar gestellt.

Nicht die Raumanschauung allein hat sich gewandelt. Die Form der Erzählung ist eine andere, sie ist breiter, epischer, minder dramatisch knapp gefaßt, mit kleinen Zügen täglichen Daseins bereichert (Abb. 24). Die Bewegungen sind freier, ausladender, die Gewänder umspannen nicht mehr so eng die Körper, sie legen sich in leichtere Falten und beginnen, ein selbständiges Dasein zu gewinnen. An Stelle eines Plastikers scheint ein Maler zu sprechen, der naiver die Dinge schaut, der absichtlich selbst gewagte Überschneidungen sucht, der die Motive häuft, anstatt die Figuren statuenhaft zu isolieren, der das Licht nicht lediglich benutzt, um den Körpern Rundung zu geben, sondern es freier spielen läßt, der die tiefe und gebundene Farbe zu helleren, bunteren Tönen lockert.

Vielleicht ist in einem der Meister, die in Hamburger Urkunden der Zeit sich finden, der Schöpfer des neuen Werkes zu erkennen. An Namen fehlt es nicht. Im Jahre 1378 wird ein Meister Nikolaus erwähnt, 1380 ein Maler Johannes, 1387 Johannes de Stratzeborch und Arnoldus de Colne. Möglich,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0055
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

daß in dem Namen dieses Arnold von Cöln ein Hinweis auf die Herkunft des neuen Stiles gegeben ist. Denn was sich hier im Rahmen der althamburgischen Malerei mehr ahnen, als historisch umschreiben läßt, ist das säkulare Ereignis des Niederganges der mittelalterlichen Kunst, die von der Morgenröte einer neuen Welt überstrahlt wird. Am westlichen Firmament stieg ihr Licht empor.

Abb. 30 Meister Bertram. Flügel des Petri-Altares, 1379. Hamburg, Kunsthalle

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0056
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 31 Meister Konrad zugeschrieben. Tod Mariens. Anfang des 15. Jahrh.
Dortmund, Marienkirche

DER EINFLUSS DER BURGUNDISCHEN MALEREI

Neben die erste Pflanzstätte des Stiles italienischer Trecentomalerei nördlich der Alpen, die in Avignon ihre Heimat hatte, stellte sich in knappem zeitlichem Abstande die zweite in der Kunst am Hofe der burgundischen Herzöge, die erst zur vollen Rezeption und zur selbständigen Verarbeitung der toskanischen Vorbilder führen sollte.

Am Hofe in Dijon arbeiteten nicht mehr Italiener. Hier war die Sammelstelle der besten Kräfte aus Frankreich wie aus den weiten Provinzen des neuen burgundischen Reiches. Von einer Generation von Meistern wurde die Durchdringung des alten gotischen Flächenstiles mit den neu entdeckten Motiven der Körper- und Raumdarstellung in seiner ersten, für ganz Nordeuropa gültigen Form vollzogen. Nach Avignon wurde Dijon zum künstlerischen Mittelpunkte, von dem ein neuer Strom malerischer Entwicklung seinen Ausgang nahm.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0057
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Nur spärlich sind die Reste dieser hochbedeutenden Epoche nordalpiner Kunst. Was an Tafelbildern fehlt, müssen Miniaturmalereien ersetzen, in denen die neue Bildform auch von der Buchseite Besitz ergreift.

In dem berühmten Gebetbuche der Brüder von Limburg ist die Rezeption des Stiles toskanischer Trecentomalerei, der in Avignon noch ein Fremdkörper geblieben war, endgültig vollzogen. Nicht mehr die Kompositionen als solche, sondern die Grundlagen ihrer Bildung, die jetzt erst Verständnis fanden, wurden von den Meistern der burgundischen Malerei übernommen. Wie Taddeo Gaddi bewußt das Raumbild zur Voraussetzung eines zeitlichen Geschehens machte, wie er die Bühne zuerst gestaltete, auf der die Menschen sich bewegen, so erfaßte der Miniaturmaler die räumliche Grundlegung als das Urmotiv der neuen Bildform. Er bildete nicht einzelne Figuren in seiner Wiederholung des Tempelganges Mariä nach, sondern er übernahm die szenische Anlage, und von dieser wiedergefundenen Orientierung im Raume aus muß man den gesamten Umbildungsprozeß begreifen.

Was in der toskanischen Freskomalerei im Beginn des 14. Jahrhunderts erreicht worden war, das wurde um das Ende des Jahrhunderts in der Kunst der Meister an den Höfen der burgundischen Herzöge zum eigenen Besitz. Wie Giotto ein Jahrhundert zuvor die Befreiung vom byzantinischen Schema vollbracht hatte, so streifte endlich die Kunst nördlich der Alpen die letzte Fessel mittelalterlicher Gebundenheit von sich. Ihre Meister wurden reif, den Sinn der Kompositionen Giottos zu begreifen. Sie versuchten sich im eigenen Bau komplizierter Raumgebilde, die gewiß noch nicht jeder Konsequenz räumlich-körperlicher Realität folgen. Aber wenn den Figuren noch ein Rest der alten Beweglichkeit körperlos flächiger Gebilde bleibt, so fügen sie sich um so reibungsloser den schwierigen Raumgebäuden, deren Grundrißkonstruktion man nicht allzu pedantisch nachrechnen soll.

Ein letztes Mal waren im ausgehenden 14. Jahrhundert die altgeheiligten Formen der Überlieferung mit neuem Leben erfüllt worden. Die Wiedererweckung der alten Typen bedeutete ihr rasches Ende. Hatte das 14. Jahrhundert den letzten Gehalt der byzantinischen Kompositionen erschöpft, so brauchte die Kunst nun die Formeln nicht mehr, in deren Schutz sie ihre junge Kraft erprobt hatte. Sie durfte sich freimachen von den Banden der Tradition, denn sie fühlte sich stark genug, eigene Schöpfungen an die Stelle überlieferter Typen zu setzen. Die leere Hülle fällt ab, da dem Schmetterling die bunten Flügel wuchsen.

Eine rechte Jugendzeit der Kunst bricht an. Es ist ein frisches Wagen und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0058
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

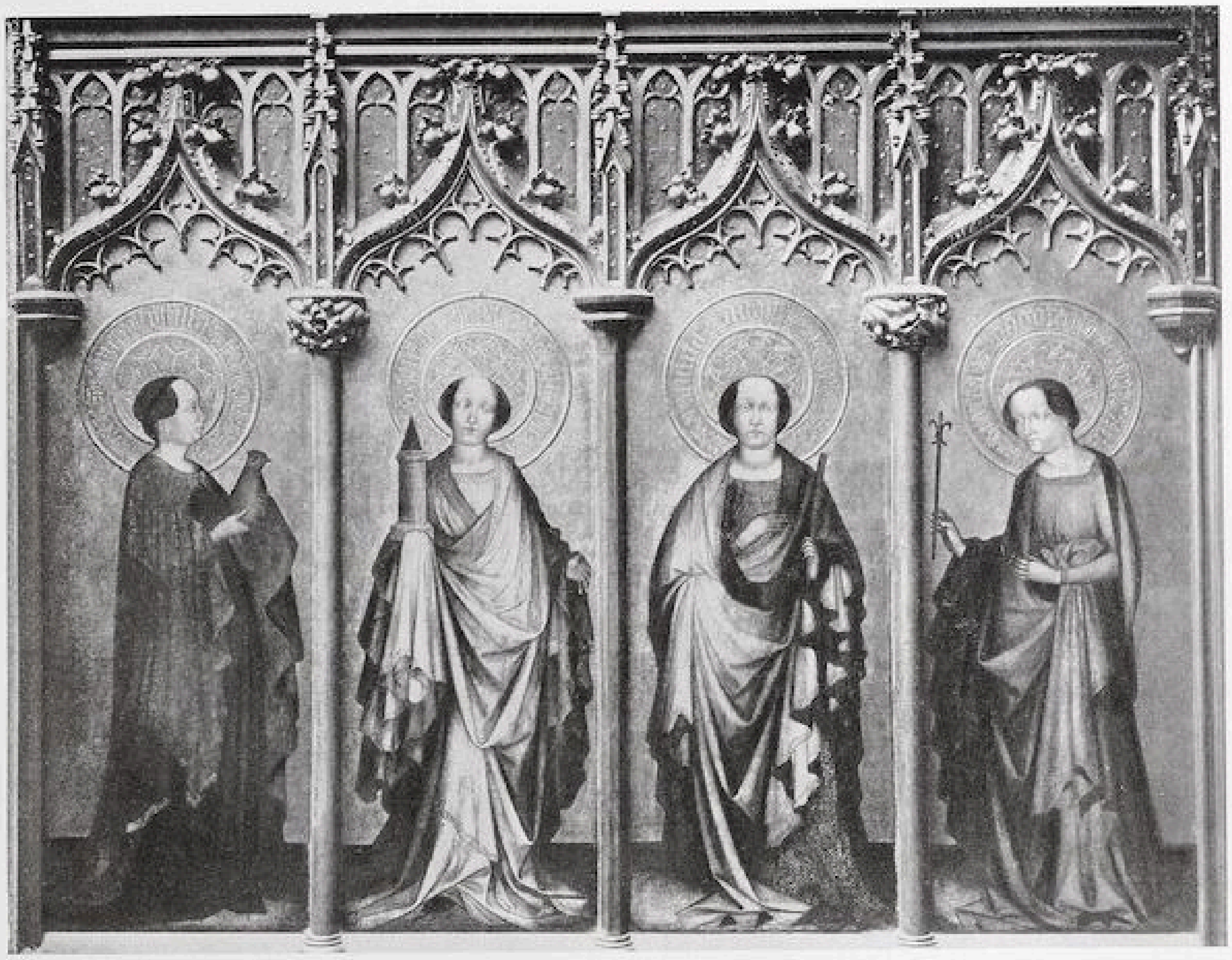


Abb. 32 Mittelrheinischer Meister. Altar aus Seligenstadt. Anfang des 15. Jahrhunderts. Darmstadt, Museum

rasches Vollbringen. Ein leichtes Spiel der Neuschöpfungen setzt ein, wie man es nicht zuvor gekannt hatte. Noch wurden nicht alle Konsequenzen des neuen Wollens erkannt, die in der Folge das Tempo der Entwicklung wieder verlangsamen mußten, bis die Grundlagen vollendet waren, die den Bau sicherten. Die ersten Schritte waren kühner, als die ihnen folgten, weil sie über Schwierigkeiten hinwegtäuschten, die sie noch kaum ahnen ließen. Unbekümmert wagte die Kunst sich an Aufgaben, denen eine viel spätere Zeit erst die reifen Lösungen fand. Die erste Freude des Entdeckens vollbrachte wahre Wunder selbständigen Gestaltens.

Die Erzählungen der Legenden lösten sich aus altgeheiligtem Idealgewande. Sie wurden gleich Vorgängen des täglichen Daseins neu erlebt, und die Voraussetzung realer Möglichkeit, die nun zuerst ernstlich als Forderung gestellt ist, wurde schon auf dieser ersten Stufe in einzelnen ihrer Konsequenzen bis an ihr äußerstes Ziel verfolgt.

Mit einer erstaunlichen Schnelligkeit wurden, da ihr Geheimnis durchschaut war, die italienischen Kompositionen überwunden. Schon nach kurzer Frist blieb kaum mehr ein Zug, der aus der Kunst des italienischen Trecento in die neue

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0059
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Zeit hineinreicht. Wie eigene Raumgebilde geschaffen werden, so dringt eine Fülle genrehafter Motive in die Komposition ein. Italien ist nicht mehr der gebende Teil. Wie schon einmal dort Elemente der französischen Gotik aufgenommen worden waren — Giovanni Pisano repräsentiert in einem allgemeinen Sinne diese erste Rezeption, — so war jetzt der südfranzösisch-burgundische Kunstkreis zu einem Ausstrahlungszentrum geworden, dessen Wirkungen bis über die Alpen zu verspüren sind.

Burgund wurde für Deutschland die hohe Schule der Malerei. Von Dijon verbreitete sich der neue Stil ostwärts. Vom Oberlauf des Rheins stromab bis nach Köln und über Westfalen bis an die Küste der Ostsee dehnt sich der Wirkungsbereich burgundischer Malerei. Deutlicher als die mannigfach sich überkreuzenden Einflußströme von Avignon, Prag und Italien, die vor allem im Osten und Süden Deutschlands sich geltend machten, wird das Vorbild Dijons, dem der Westen und Norden um die Wende des 14. Jahrhunderts tributpflichtig ist. Klarer umrissen als die noch schattenhafte Erscheinung der Träger des ersten italienischen Einflusses nördlich der Alpen tauchen die Züge der Meister, die der neuen Bildform in Deutschland Eingang schaffen, aus dem Dunkel der Vergangenheit hervor.

Die dumpfe Welt mittelalterlicher Gebundenheit, in der Theoderich von Prag, Bertram von Hamburg noch befangen gewesen, mußte versinken. Das Licht einer neuen Kunst stieg über deutschen Landen empor. In seinem hellen Scheine stehen die Meister, deren Werk jugendliche Schöpferkraft auszustrahlen scheint, die Meister Hermann von Köln, Conrad von Soest, Francke von Hamburg und Lukas Moser von Rottweil.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0060
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 33 Kölnischer Meister. Die hl. Veronika. Anfang d. 15. Jh.
München, Pinakothek

DIE KÖLNISCHE MALEREI

Hatte die eine große Strömung, die in der Geschiche der deutschen Malerei des ausgehenden 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts kenntlich wird, in Prag ihr erstes Zentrum gefunden, so strahlte die andere, in der Ausklänge der nordisch gotischen Tradition Frankreichs verarbeitet wurden, über Köln weit in benachbarte Gebiete aus. Wie sich die Beziehungen der böhmischen Malerei zu der Kunst, die in Avignon am Hofe der Päpste geübt wurde, einwandfrei belegen lassen, so ist die Entwicklung der kölnischen Kunst eng verbunden mit der Geschichte der Malerei am Hofe der burgun-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0061
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 34 Meister Wilhelm zugeschrieben. Bruchstück der Wandmalereien des Ratssaales. Um 1370. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

dischen Herzöge, die, gleichfalls zwar von Toskana beeinflußt, stärker doch der eigenen Tradition verhaftet, das übernommene Gut mit überraschender Schnelligkeit zu selbständiger Bildform verarbeitete.

Die Geschichte der kölnischen Malerei ist in dem Rahmen der großen westeuropäischen Entwicklung des ausgehenden Mittelalters zu verstehen, deren Vorposten auf deutschem Gebiet sie gewesen ist. Sie ist nicht ein bodenständiges Gewächs und nicht eine absolute Größe, wie sie ihren bewundernden Verkündern erschien, da sie im Anfang des 19. Jahrhunderts als erste in den Gesichtskreis der deutschen Kunstforschung eintrat.

Die deutschen Romantiker haben dem Meister Wilhelm, auf dessen Namen sie die anmutigsten Malereien in Köln tauften, den späten Ruhmeskranz gewoben. Die neuere Forschung mußte seinen Namen preisgeben, da die chronologische Stellung der Werke, die ihm zugeschrieben wurden, nicht zu den überlieferten Daten stimmt. Einen Meister Wilhelm von Herle nennen die Kölner Schreinsbücher von 1358 bis 1372. 1378 wird die Teilung seiner Erbschaft vollzogen. Damals war er demnach bereits verstorben. Diese Eintragungen verdienen mehr Glauben als die Datierung des Limburger Chronisten, der unter dem Jahre 1380 notiert: „Item in diser zit war ein maler zu Collen, der hiß Wilhelm, der was der beste maler in (allen) duschen landen, als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet“. Sicher ist beide Male die gleiche Persönlichkeit gemeint, denn es ist unwahrscheinlich, daß zwei berühmte Meister des

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0062
© Universitätsbibliothek Heidelberg

gleichen Namens zur selben Zeit tätig gewesen wären. Für die Werke der Jahrhundertwende aber scheidet Meister Wilhelms Name damit aus. Mit besseren Gründen sind die Wandmalereien im Hansasaale des Rathauses für ihn in Anspruch genommen worden (Abb. 34). Die Reste, die in neuerer Zeit zum Vorschein kamen, einige bärtige Köpfe in noch rein gotischer Formensprache bezeichnen die stilistische Stellung des wirklichen Meister Wilhelm und rücken die Werke, die mit dem Wilhelm der romantischen Geschichtsschreibung verbunden wurden, weit aus dem Bereiche seiner Möglichkeit.

Damit zugleich fällt aber auch die alte Vorstellung von der Schöpfung der kölnischen Malerei als der persönlichen Tat eines überragenden Meisters, dessen Einfluß alles zugeschrieben wurde, was seinem Stile zu gleichen schien. War man früher geneigt, kölnische Stilelemente in Frankreich und den Niederlanden und bis nach Oberitalien zu vermuten, so hat man heut erkannt, daß solche Beziehungen nur darauf hinweisen, wie auch Köln sich in die allgemeine nordalpine Entwicklung der Zeit einstellt. Ein zierlich gotisches Diptychon des Carrandmuseums in Florenz, das, sicher französischen Ursprungs, lange als Musterbeispiel kölnischen Einflusses galt, dient umgekehrt als Wegweiser für die Herkunft des neuen Stiles in der kölnischen Malerei. Sein Madonnenthron, durch dessen Maßwerköffnungen Engelknaben lugen, geht auf ähnlich anmutige Kompositionen des sienesischen Trecento zurück. Und von dieser französischen Umwandlung führt der Weg zu den nahe verwandten kölnischen Bildchen, die Maria im Kreise weiblicher Heiliger zeigen.

Was dieses Werk, sofern es als Typus gelten darf, bezeugt, wird durch eine überlieferte Nachricht nochmals bestätigt. Ein „Herman de Coulogne“ befand sich unter den Künstlern, die Herzog Philipp der Kühne von Burgund zur Ausschmückung der Karthause von Dijon heranzog. Im Jahre 1402 wird eine Zahlung an den Meister für Malereien im Klosterkreuzgang erwähnt.

Ein Meister Hermann ist auch in Köln bekannt, Wynrich von Wesel ist sein Name, und er ist der Nachfolger jenes frühen Meister Wilhelm von Herle, dessen Witwe er nach dem Hinscheiden ihres ersten Gatten heiratete. Das war alter Handwerksbrauch, und der Gatte der Witwe übernahm zugleich die Werkstatt des verstorbenen Meisters. Hermann Wynrich muß danach ein bedeutender Mann zu seiner Zeit gewesen sein, und es ist eine verlockende Hypothese, in ihm jenen selben Herman de Coulogne zu sehen, der in der Karthause zu Dijon, die sich zu dem Orte intensivsten künstlerischen Lebens nördlich der Alpen entwickelte, seine Kunst erweisen durfte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0063
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Der alte Ruhm Meister Wilhelms ist in neuerer Zeit auf diesen Hermann Wynrich übertragen worden, weil mit seinen Lebensdaten die Entstehungszeit der Gemälde, die bisher unter Wilhelms Namen gingen, besser zusammenstimmt. Aber dem neuen Namen war nicht der Zauber des alten beschieden. Die Zeit, die an ihn glauben sollte, war skeptischer, und wenn auch für Meister Hermann als Urheber der kölnischen Tafelbilder um die Jahrhundertwende die bessere Möglichkeit spricht, so ging nicht auf ihn die Popularität über, die dem Namen Meister Wilhelms verblieb. Die Kunstwissenschaft selbst hat keinen Grund, mit besonderer Wärme für die neue Hypothese einzutreten, da immer mehr die Erkenntnis sich Bahn bricht, daß nicht auf einen einzelnen genialen Meister die Tat des großen Stilwandels zurückzuführen ist. Mit innerer Folgerichtigkeit vollzog sich der Umschwung nicht in einer Werkstatt und nicht in einer Stadt allein, sondern im weiteren europäischen Zusammenhang, aus dem auch das Schicksal der kölnischen Kunst nicht abzulösen ist.

Ein charakteristisches Zeugnis für die unpersönliche Art, in der die Werke dieser Zeit gerade in Köln uns gegenüberstehen, ist der große Altar, der aus der abgebrochenen Klarakirche in den Chor des Kölner Domes übergeführt wurde. Früh schon wurde erkannt, daß mehrere Hände an den Gemälden der Flügel tätig gewesen sind. Heut weiß man, daß zwei einander folgende Generationen an ihm gearbeitet haben. Eine jüngste Restauration förderte Schichten alter Übermalungen zutage, die eine durchgehende Grundlage in jenem alten, noch gotischen Stile, der des wirklichen Meister Wilhelm Stil sein könnte, überdecken. Schon ein Menschenalter nach seiner Entstehung muß der Altar erneuerungsbedürftig gewesen sein. War er nach der Mitte des Jahrhunderts vollendet, so wurden große Teile um die Jahrhundertwende in so weitgehendem Maße übermalt, daß von dem Alten nicht mehr als die kompositionelle Anordnung in ihren allgemeinsten Zügen bestehen blieb.

Mit der Entdeckung der schichtenweisen Übereinanderlagerung verschiedener Malereien ist das eigentliche Rätsel des Klarenaltars gelöst (Abb. 35). Es offenbart sich in ihm der Werdegang der Malerei in den entscheidenden Jahrzehnten des ausgehenden 14. Jahrhunderts. Jede einzelne Gebärde der scheinbar von so tiefem, persönlichem Gefühl beseelten Darstellungen der Kreuzabnahme und Grablegung läßt sich auf ihren Ursprung zurückverfolgen. Überall kann man die gotische Figurenkomposition durchfühlen, die an einzelnen Stellen noch selbst zutage liegt. Die Verkündigung, die Heimsuchung und der Weg nach Bethlehem in der Folge der Mariengeschichten entsprechen der Stilstufe des

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0064
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 35 Kölnischer Meister. Kreuzigung vom Klarenaltar. 2. Hälfte d. 14. Jh.
Köln, Dom

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0065
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 36 Kölnischer Meister. Flügel des Klarenaltars. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts
Köln, Dom

gotischen Kreuzigungstriptychons aus der Jahrhundertmitte. In repräsentativer Gebärde stehen die stark ausgeschwungenen Gestalten nebeneinander auf dem reichgemusterten Goldgrunde. Dann folgt die Umbildung der noch altertümlich flächenhaften Formen zu der körperhaften Erscheinung der neuen Zeit. Eine andere Gesinnung spricht aus der Geburt, der Verkündigung an die Hirten und der weiteren Reihe der Darstellungen bis zur Flucht nach Ägypten (Abb. 36 und 37). Die zeichnerisch flächige Bildung weicht dem Versuch körperhaft plastischer Modellierung. Die Gestalten verlieren ihr scheibenhaftes Wesen. Die Gewänder sind nicht mehr Eigengebilde, die vor flachen Körpern stehen. Sie beginnen sich zu runden. Die alten statuarischen Figurenkompositionen schließen sich zum Bilde. Der Schauplatz wird bezeichnet. Eine Landschaft begegnet, ein Hintereinander wird zum ersten Male glaubhaft.

Alle Kompositionsmotive entstammen ursprünglich der Zeit der Rathausfresken, die um 1360—70 anzusetzen sind. Der zweite Meister, der ein Menschenalter später die Altarflügel neu herrichtete, mußte der alten Bildanlage folgen, er konnte nur die Formen konsequenter modellieren, die Typen und den Faltenstil umbilden und damit das Werk dem Geschmack seiner Zeit näher bringen.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0066
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 37 Kölnischer Meister. Flügel des Klarenaltars. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts
Köln, Dom

Der Rest kompositioneller Gebundenheit allein, der aus der Geschichte seiner Entstehung verständlich wird, unterscheidet die Darstellungen des Klarenaltars von Werken, die ihm in seiner neuen Form nahe stehen (Abb. 38). In einem Auferstehungsbilde der Zeit findet sich der gleiche Typus des Christuskopfes, die gleiche flockige Behandlung des Barthaares und die Modellierung der Brust. Die charakteristisch gotischen Kriegergestalten, die vorn zu beiden Seiten des Sarkophages saßen, ersetzen modisch gekleidete Wächter, die den nun schräg in den Raum gestellten Steinsarg an seinen vier Ecken umgeben, und das massige Gewand, das in schwingenden Kurven die kleine Gestalt Christi umhüllt, bezeichnet im Gegensatz zu der schlichteren Faltenanlage des Klarenaltars die plastische Neubelebung der Formen.

An der Hand einer solchen Komposition kann man weit hineingelangen in den Bildervorrat der kölnischen Schule. Wieder und wieder findet sich das gleiche Schema. Über die individuellen Unterschiede hinweg, die zur Aufstellung des Werkes selbständiger Meister führten, erweist sich die gemeinsame Tradition als einendes Band.

Es nützt nicht viel, daß mehr oder weniger überzeugende Gruppierungen des Materials zur Aufstellung von Meistern geführt haben, deren einer nach

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0067
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

einer Passionsfolge, der andere nach einem Bilde mit der heiligen Sippe seinen Namen erhielt. Ihr Werk rundet sich nicht zum Bilde greifbarer Persönlichkeiten, und es ergibt sich nur die an sich wahrscheinliche Folgerung, daß mehrere Ateliers, deren Handwerkübung durch vielfach gleiche Gewohnheiten verbunden wird, um die Wende des 14. Jahrhunderts die Kirchen Kölns mit Altartafeln versahen.

Von jenem Meister Wilhelm, dessen Ruhm durch poetische Umschreibungen und dessen Werk durch unbedenkliche Attributionen bereichert worden war, ließ eindringliche Forschung nur mehr einen wesenlosen Schatten zurück. Aus der Masse des Werkstattgutes aber hebt sich als Perle altkölnischer Malerei die Tafel mit der heiligen Veronika, die in der Münchener Pinakothek verwahrt wird (Abb. 33). Hier vereinigen sich alle Vorzüge der Meisterhand, reiner Erhaltung und einheitlicher Bildgestaltung. Hier hat die Farbe den hellen Klang, hat das Antlitz der Frau den gehaltenen Ernst, haben die Engelgruppen in den Ecken die rhythmische Klarheit, die den Meister gotischer Schulung verrät, und die ersetzt, was an raumplastischer Konsequenz der Modellierung ihm abgeht.

Nach Wilhelm und Hermann soll nun dem namenlosen „Meister der Münchener Veronika" der Ruhm zuteil werden, das Haupt der kölnischen Malerei zu heißen. Aber auch die Aufstellung dieses dritten Meisters begegnet Schwierigkeiten, da es nicht gelingen will, andere Werke seiner Hand einwandfrei zu bestimmen. Die zarten Halbfigurenbilder der Madonna in Köln und Nürnberg, die eine Zeitlang der Fälschung verdächtigt wurden, scheinen sich seinem Stile zu nähern (Abb. 39). Ähnliche Engelgruppen kehren wie auf dem Veronikabilde in der Darstellung der Marienkrönung auf dem Altarflügel der Schnütgensammlung wieder (Abb. 38). Aber alle Linien sind zügiger, die Formen weicher gerundet. Die Falten lagern sich breit am Boden wie erst in den Kompositionen des zweiten Jahrzehnts. Mit der Auferstehung und Himmelfahrt dieser Tafel gerät man anderseits schon in das breite Gewässer kölnischer Werkstattproduktion, der eine kurz nach 1409 entstandene Kreuzigungstafel des Darmstädter Museums die zeitliche Stellung gibt.

Ist jene stille Versonnenheit, jene lyrische Gefühlsinnigkeit, die alle Werke der Frühzeit kölnischer Tafelmalerei charakterisiert, das allgemeine Kennzeichen der süßen Überreife gotischen Weltgefühls, so scheint doch der Geschmack an zierlicher Anmut, an mädchenhafter Holdseligkeit der niederrheinischen Stadt in besonderem Maße eigen gewesen zu sein. Denn nirgends trieb der Stil dieser Übergangsepoche so reine und liebliche Blüten, und nirgendwo wirkte

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0068
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 38 Kölnischer Meister. Altarflügel. Anfang des 15. Jahrhunderts. Köln, Schnütgensammlung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0069
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 39 Kölnischer Meister. Madonna mit der Wickenblüte. Anfang des 15 Jh.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

das Erbgut der scheidenden Gotik so lange nach wie in Köln, wo noch der Meister einer jüngeren Generation, der zugewanderte Stephan Lochner, ganz in diesem starken Banne befangen blieb.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0070
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

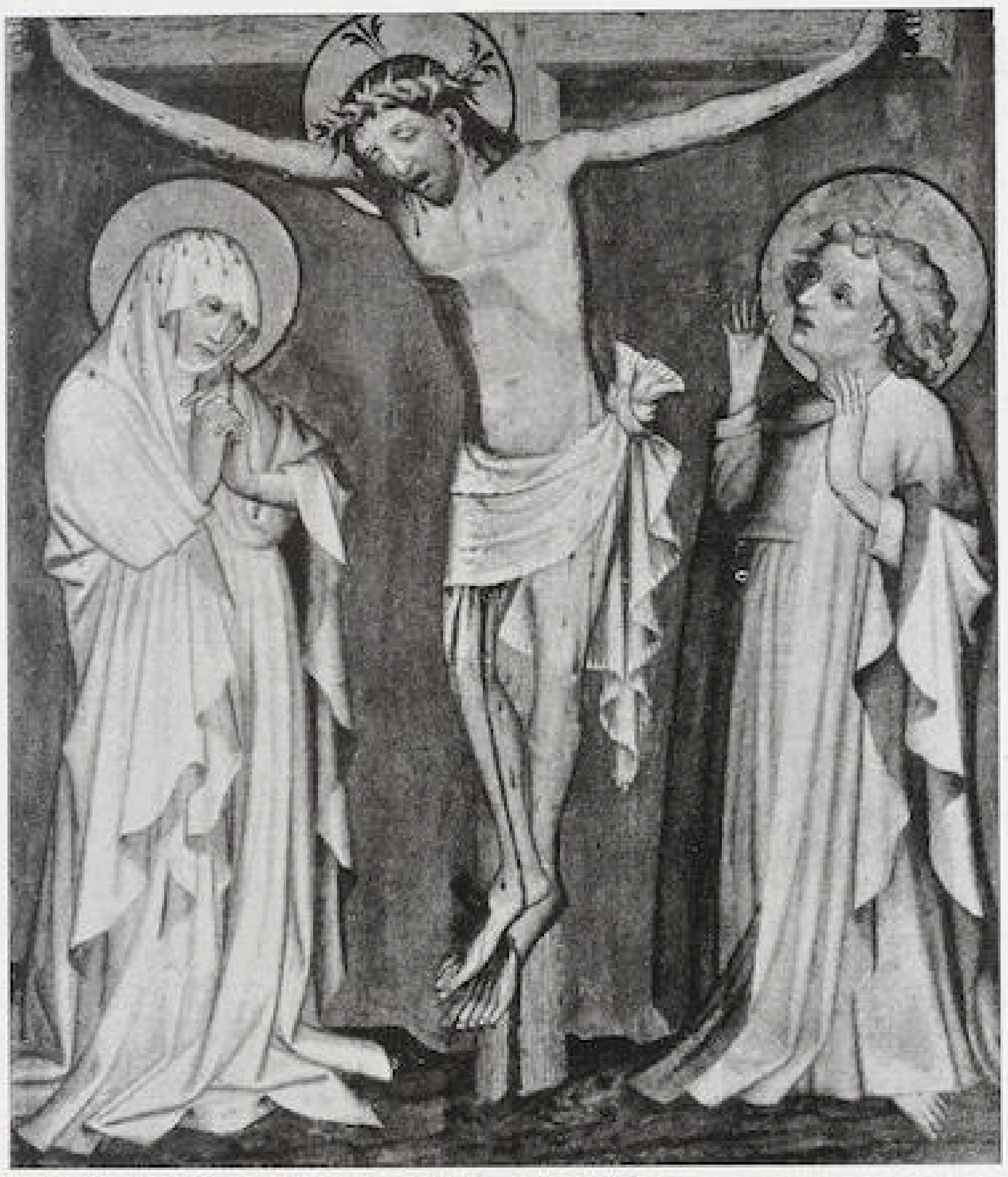


Abb. 40 Meister Berthold von Nördlingen. Kreuzigung Christi, vom Bornhofener Altar. Anfang des 15. Jahrh. Bonn, Provinzialmuseum

DIE WESTFÄLISCHE MALEREI

Der neuen Entwicklung, die an vielen Stellen sich anbahnte, folgte Köln selbst, wo eine starke bodenständige Tradition als retardierendes Moment wirkte, am langsamsten und zögerndsten. Aber über den Rahmen der Stadt hinaus wird der historische Hinweis, der in der Erwähnung eines Malers Hermann von Köln in der Karthause von Dijon gegeben ist, fruchtbar für die Erkenntnis der Zusammenhänge niederdeutscher und burgundischer Malerei überhaupt.

Während im Süden Deutschlands die böhmische Tradition mit ihren italienischen Stilelementen stärker haftete und länger nachwirkte, breitete sich der Stil, der sich an den Höfen der burgundischen Herzöge gebildet hatte, im deutschen Norden rasch und unaufhaltsam aus. In Westfalen erscheinen seine frühesten und bedeutendsten Zeugnisse, und die durch Jahrzehnte zu verfolgende enge Verknüpfung der erhaltenen Denkmäler vereinigt bis nach

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0071
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Hamburg und Lübeck das gesamte niederdeutsche Gebiet unter dem Nenner einer gemeinsamen Kunstübung. Daß Westfalen der Ausgangspunkt und die Wiege der neuen niederdeutschen Kunst gewesen wäre, wird durch diese Tatsache nicht bewiesen, da die Voraussetzung wie die Ausbreitung des Stiles über seine engere Heimat hinausweisen. Und keinesfalls geht es an, die zahlreichen Werke einer über weite Gebiete sich erstreckenden Richtung unter dem Namen eines Meisters zusammenzufassen, den ein Zufall der Überlieferung vor der Vergessenheit bewahrt hat.

Während die Meisternamen, die in kölnischen Urkunden genannt werden, an keiner Stelle mit Sicherheit auf eines der erhaltenen Gemälde der Zeit bezogen werden können, hat in dem benachbarten Westfalen Meister Konrad von Soest durch eine ausführliche Inschrift auf dem Hochaltar der Stadtkirche von Nieder-Wildungen seinem Nachruhm ein dauerhaftes Fundament gegeben. In den Urkunden der Stadt Dortmund scheint sein Name zu begegnen, es wird in den Jahren 1413 bis 1422 ein „mester Conrad maler“ mehrfach genannt. Aber über seine Persönlichkeit und seine Bedeutung vermag allein jener Kreuzigungsaltar (Abb. 41) Aufschluß zu geben, der, schon 1404 entstanden, als das Urbild und der Vorläufer zahlreicher ähnlicher Kompositionen erscheint, die im niederdeutschen Kunstgebiet erhalten sind. Keine dieser vielen Nachahmungen und Abwandlungen reicht an das Meisterwerk Konrads heran, der sich als einer der bedeutendsten Träger der neuen Kunst in deutschen Landen erweist.

Wieviel die westfälische Heimat einem Künstler, der um die Jahrhundertwende die Höhe der Meisterschaft erreichte, zu geben vermochte, läßt sich angesichts des gelichteten Denkmälerbestandes nicht mehr ermessen. Immerhin hat man, ähnlich wie in Köln, Kunde von einer westfälischen Malerei des 14. Jahrhunderts, die noch völlig in der hochgotischen Tradition zeichnerischer Ausdrucksform befangen war. Eine große Altartafel aus der Wiesenkirche in Soest weist unter Arkaden einzeln stehende Figuren von Heiligen, deren anmutiger Umriß nicht anders denn als ein Flächenornament zu wirken bestimmt ist.

Schrittweise führt die Stufenfolge der Entwicklung von dieser Altartafel zu der anderen mit dem thronenden heiligen Nikolaus in der Propstei von St. Patroklus in Soest, die vielleicht von einem unmittelbaren Vorläufer des Meisters stammt. Hier erscheint der aus dem italienischen Trecento überkommene reiche Thronaufbau noch als reines Schmuckmotiv verwertet, wie ihn die böhmische Malerei verstand, und es lebt noch der ungebrochen gotische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0072
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 41 Meister Konrad von Soest. Kreuzigung. 1404. Nieder-Wildungen

Schwung der Gestalten und ihrer Gewänder und die allgemein idealisierende Typik anmutiger Frauen, schüchterner Jünglinge und lockenbärtiger Greise. So viel aber Konrad in der Heimat mochte lernen können, wenn ein Meister wie der Schöpfer der Nikolaustafel wesentlich älter gewesen ist als er, sicherlich hatte die Wanderschaft ihn zu den Quellen der neuen Kunst geführt, hatte erst der Eindruck der Fremde die schlummernden Kräfte zur vollen Entfaltung geweckt.

Einzelne Motive ebenso wie die Anordnung der Formen und die lichte Färbung weisen auf den Kreis der burgundischen Hofmaler, deren Einfluß weit nach Deutschland sich erstreckte. Konrad verstand es, vornehme Gestalten in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0073
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 42 Meister Konrad von Soest. Geburt Christi. 1404. Nieder-Wildungen

dem reichen Gewand der Zeit zu bilden, wie eine Gruppe trauernder Frauen in edel geschwungenen Kurven zu fassen. Er geht kühn an Probleme der Raumdarstellung in den hintereinander geordneten Gruppen der Menschen oder den schräg bildeinwärts verkürzten Kreuzen der Schächer. Ihm steht ein reicher Vorrat verschiedengearteter Männertypen zur Verfügung, und er wagt sich an die Schilderung seelischen Ausdrucks in dem eifrigen Gespräch der Hauptleute, in der stillen Schmerzensgebärde der ohnmächtig niedergesunkenen Mutter und dem lauten Klagen des Jüngers, der die Hände in Verzweiflung emporwirft.

Die hohe Meisterschaft des Nieder-Wildunger Altars spricht für die Bedeutung seines Urhebers. Trotzdem erscheint es gewagt, in ihm das Haupt und den Führer nicht nur der westfälischen Schule zu sehen, da die wesentlichen Elemente seines Stiles Gemeingut der Zeit sind, und der Anteil des Einzelnen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0074
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 43 Niedersächsischer Meister. Kreuzigung Christi. Vom Lamberti-Altar. Um 1420
Hildesheim, Römer-Museum

an ihrer Ausbildung und Verbreitung schwerlich noch ermessen werden kann. Wenn man den reichen Denkmälerbestand Westfalens und Niedersachsens, der an vielen Stellen deutliche Hinweise auf die Kunst des Meister Konrad zu enthalten scheint, durchmustert, so muß man sich diese Tatsache immer wieder vergegenwärtigen, um nicht in einen Fehler zu verfallen, dem allzu eifrige Biographen und Lokalforscher leicht erliegen. Keinesfalls geht es an, die Mehrzahl dieser Werke der Hand und der Schule Meister Konrads selbst zuzuschreiben, und auch in der Feststellung eines Einflusses seiner Kunst muß man um so vorsichtiger zu Werke gehen, je weiter der Kreis sich zu dehnen scheint, in dem Zusammenhänge mit seiner Art deutlich werden.

Unter den vielen erhaltenen Werken stehen allein die Reste eines Marienaltars in Dortmund (Abb. 31) Meister Konrads Wildunger Altar nahe genug, um ohne Bedenken als Arbeiten seiner Hand gelten zu dürfen. Sie gehören zu den liebenswürdigsten und zartesten Schöpfungen der Zeit. Auch für sie ist charakteristisch die enge Berührung mit dem Kreise der burgundischen Malerei, in den sich das anmutige Motiv der Gottesmutter in der Darstellung der Geburt,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0075
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 44 Niedersächsischer Meister. Die Marien am Grabe Christi. Von der „goldenen Tafel". Anfang des 15. Jahrhunderts. Hannover, Provinzialmuseum
(Mit Genehmigung S. K. H. des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg)

das fast wörtlich auch auf dem Wildunger Altar wiederkehrt, zurückverfolgen läßt, und wie so oft überrascht die Mischung von holdseliger Idealität in den zierlichen Gesten und weich geschwungenen Gewändern mit der Neigung zu realistischer Durchbildung genrehafter Einzelmotive, wie des Suppe kochenden Nährvaters Joseph in Wildungen, des die Räucherflamme anblasenden Apostels in Dortmund (Abb. 42 und 31).

Solche Motive reichen weit zurück. Schon im italienischen Trecento findet sich der Mann, der die Kohlen anbläst, und er kehrt wieder in der schönen Zeichnung des Marientodes im Louvre. Aber wie die alte architektonische Staffage in dem Augenblick erst ihre Neubelebung erfährt, da man ihren Sinn begriffen hat, so bläst jetzt erst der Apostel wirklich mit vollen Wangen.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0076
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Die typisch repräsentative Geste wird zur sinnfälligen Handlung. Und das eine Motiv stellt sich ein in den Zusammenhang anderer, deren gemeinsames Ziel es ist, ein natürliches Geschehen zur Anschauung zu bringen.

Eine Reihe von Meistern ist zur gleichen Zeit mit Konrad in Westfalen tätig gewesen. Ein so stattliches Werk wie der ehemalige Hochaltar der Lambertikirche in Hildesheim (Abb. 43) verdient eine Stelle neben Konrads eigener Schöpfung, der es an Reichtum der Durchbildung wie der Motive fast überlegen, wenn auch in der edlen Gehaltenheit der Formensprache nicht ebenbürtig ist. Der Lambertialtar gehört zu den wertvollsten unter einer vergleichsweise großen Zahl erhaltener Zeugnisse des Stiles, der im westfälischen und niedersächsischen Gebiet durch mehr als drei Jahrzehnte herrschte, um endlich in einem immer noch liebenswürdigen, aber inhaltsleeren Manierismus zu enden, der sich in der geschmeidigen Eleganz der goldenen Tafel von Lüneburg mit ihren umfangreichen Bilderfolgen am reichsten auswirkte (Abb. 44).

In diesem edlen Werke, dessen stilgeschichtliche Deutung noch nicht endgültig gelungen scheint, bekundet sich der internationale Charakter mittelalterlicher Malerei, der in seinen lokalen Auswirkungen schwer zu fassen ist. Erst neben der goldenen Tafel wird die spezifisch westfälische Eigenart im Werke Konrads greifbar, die, sinnenfreudiger dem Diesseits zugewandt, mit sichtlicher Vorliebe Züge täglichen Lebens den mehr auf rhythmische Schönlinigkeit als auf realistische Erzählung eingestellten Idealkompositionen der heiligen Legenden verflicht.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0077
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 45 Meister Francke. Ausschnitt aus der Barbaralegende. Vom Altar aus Nykyrko. Helsingfors

MEISTER FRANCKE UND DIE KUNST IN DEN HANSESTÄDTEN

Durch wesentlich gemeinsame Stilbildung ist von Westfalen bis weit nach dem Osten das gesamte norddeutsche Gebiet im Anfang des 15. Jahrhunderts fest verbunden. Der Strom, der vom Westen kam, hatte den Sieg davongetragen über den Einfluß Böhmens, der bis an die Küsten der Ostsee und bis nach Hamburg die Kunstübung der vorangehenden Generation befruchtet hatte. Mit überraschender Schnelligkeit verbreitete sich über weite Strecken die Kenntnis der neuen Bildform, die vom burgundischen Hofe ihren Ausgang genommen hatte. An vielen Orten tauchen zur gleichen Zeit die gleichen Motive auf, ohne daß im Einzelfalle mit Gewißheit auszumachen wäre, auf welchem Wege die Wanderung der Formen erfolgte.

Die Denkmäler und Nachrichten, die von der Frühzeit der Tafelmalerei in Lübeck zeugen, sind besonders aufschlußreich für die vielfältigen Möglichkeiten der Filiation künstlerischer Einflüsse. Im Jahre 1376 besuchte Karl IV.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0078
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

die Stadt mit einem zahlreichen Gefolge. Zwanzig Jahre später sandte der Doge Antonio Venieri ein Gemälde, das der Rat von Lübeck in Venedig bestellt hatte. Von Beziehungen zu Westfalen weiß die Überlieferung zu berichten, und das Fragment einer Kreuzigung, das in Lübeck erhalten ist (Abb. 46), erweist sich als eine so wörtliche Wiederholung von Meister Konrads Wildunger Altar, daß an seiner westfälischen Herkunft nicht wohl zu zweifeln ist.

Über Niedersachsen reichte die Wirkung des von Burgund abgeleiteten Stiles deutscher Malerei im Osten bis in den Bereich der Hansestädte. Überall verdrängte der neue Stil die altüberlieferte Form, und nirgendwo knüpft die Kunst des beginnenden 15. Jahrhunderts an eine lokale Tradition, aus der sie als das Ergebnis bodenständiger Entwicklung zu erklären wäre. Schien es verlockend, in Hamburg, das über einen vergleichsweise reichen und bedeutenden Denkmälerbestand aus der Frühzeit der Tafelmalerei verfügt, einen am Orte entstandenen Stil zu erschließen, so erwies sich der Versuch als undurchführbar, da nicht aus Meister Bertrams Kunst der Stil Meister Franckes erwachsen ist, vielmehr erst im Gegensatz zu ihr, wiederum aus den gleichen Voraussetzungen, die überall während der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts für die Stilbildung der Malerei in Deutschland maßgebend wurden. In ihrem Zusammenhang, nicht im Rahmen einer hamburgischen Tradition, ist das erstaunliche Phänomen zu erklären, das sich in den Resten des großen Flügelaltares offenbart, den im Jahre 1424 die Englandfahrer dem Meister in Auftrag gaben.

Bis auf die eine Nachricht, die seinen Namen mit dem Werke in Verbindung bringt, weiß man nichts von Meister Francke, und die immerhin auffällige Tatsache, daß die Hamburger Urkunden den gewiß in seiner Zeit geachteten Maler nicht nennen, berechtigt zu der Vermutung, daß der überlieferte Name nicht mehr als die Bezeichnung der Landsmannschaft bedeute. So konnte der Versuch gemacht werden, Meister Francke mit dem Maler Henselin von Straßburg zu identifizieren, der 1387 zuerst in Hamburg erwähnt, 1393 bis 1411 in Lübeck ansässig war, um 1424 wieder in Hamburg zu erscheinen, wo er 1429 gestorben ist. Die Ausbreitung des Franckeschen Stiles, der in Hamburg selbst keine Nachfolge zu finden scheint, über Lübeck nach den Ostseeländern, konnte die einigermaßen kühne Hypothese ebenso stützen, wie die Herkunft Henselins aus der Nähe des Ursprungsgebietes der neuen Kunst. Aber ob nun jener Henselin wirklich kein anderer war als der Meister Francke, der den Englandfahrer-Altar geschaffen hat, sicher ist es, daß der Künstler nicht in Hamburg seine Bildung genossen hat, wahrscheinlich, daß er selbst aus der Fremde zugewandert war, wo sein Stil enger noch als der des Meister

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0079
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 46 Westfälischer Meister. Bruchstück einer Kreuzigung. Anfang d. 15. Jahrh. Lübeck, Museum

Konrad in der Kunst des burgundischen Hofes verwurzelt erscheint. Die gleiche Abstammung erklärt zur Genüge Beziehungen kompositioneller Art zwischen Franckes Tafeln und den westfälischen Altären, wie an die Golgathabilder dieses Kreises das Bruchstück der großen Kreuzigung von dem Englandfahrer-Altar mit der anmutigen Gruppe der Trauernden erinnert. Denn eine engere Stilgemeinschaft, aus der auf einen schulmäßigen Zusammenhang zu schließen wäre, besteht nicht.

Erst Franckes Werk verpflanzt den reifen Stil burgundischer Malerei auf deutschen Boden. Meister Konrads lichte Färbung und anmutige Körperlosigkeit, seine Gestalten, die in schwanken Gesten zueinander sich neigen, deren Gewänder in der Fläche schwingen, deren spinnenfingerige Hände ein zierliches Geflecht bilden, erscheint altertümlich neben Meister Franckes erstaunlich weit ausschauender Leistung, in der zum ersten Male ein Bildkanon frei schaltend verwendet ist, der in den Altären der westfälischen und niedersächsischen Gegend mit einer noch schülerhaften Vorsicht abgewandelt erscheint.

Erst in Meister Franckes Werk werden die neuen Motive von einem schöpferischen Geiste aufgenommen, der den Sinn der Formen restlos begriffen hat. Auch in anderen Darstellungen der Geburt erscheinen die Engel, die mit einem Tuche die Gruppe von Mutter und Kind umfangen; aber erst in Franckes Tafel

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0080
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 47 Meister Francke. Geburt Christi. 1424. Hamburg, Kunsthalle

(Abb. 47) halten die drei Englein wirklich, einer niederen Hürde gleich, in einem Halbrund den Mantel um Maria, die das Kind kniend anbetet. Joseph fehlt ganz in dieser Darstellung der Weihnacht, die niemals sonst seiner entraten hatte. Es scheint, als sollte er nicht die Feierlichkeit der Stunde stören dürfen. Weltlicher muß es in der Anbetung der Könige zugehen (Abb. 48). Hier darf der Alte vorn sich breit machen, um die Schätze in der geöffneten Lade zu verstauen. Wie er in komplizierter Bewegung zugleich nach rückwärts greift, und sein Arm das Gesicht überschneidet, wie dieses Motiv auch bei dem ältesten König sich wiederholt, der vor dem Kinde kniet, das gehört in das Kapitel der Auf-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0081
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 48 Meister Francke. Anbetung der Könige. 1424. Hamburg, Kunsthalle

nahme unerwarteter Erscheinungsformen zufälliger Wirklichkeit. Maria selbst aber, die gerade aufgerichtet sitzt und voll aus dem Bilde herausblickt, erhebt sich wie eine Königin über dem vielfachen Herüber und Hinüber sich kreuzender Schrägrichtungen.

Jede einzelne der Kompositionen zeugt von der überraschenden Erfindungsgabe des Meisters. Architekturmotive werden frei in die Figurenrechnung einbezogen, um interessante Überschneidungen zu gewinnen. So verschließt das Haus, in dem Christus gegeißelt wird (Abb. 49), eine halbhohe Gittertür, und das Gitter, das mit seinem Netzwerk die Gestalten verdeckt, hat dieselbe Bestimmung wie in der Kreuzschleppung der rechte Arm Christi, hinter dem das

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0082
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 49 Meister Francke. Geißelung Christi. 1424. Hamburg, Kunsthalle

Gesicht fast bis zum Auge verschwindet. Gegenüber der traditionsgebundenen Haltung der westfälischen Malerei gibt es in Franckes Werk eine Fülle neuartiger Bilderfindungen. Ein roter Mantel verhüllt ganz die Frau, deren Silhouette, von einer Erdscholle halb verdeckt, wie ein Klageton vor dem steinernen Sarge emportaucht (Abb. 50). Nach rückwärts entsteigt der Auferstehende dem Sarkophage (Abb. 51). Wie aus der dunklen Öffnung Christus, die Hand auf die Seitenwand stützend, vorsichtig herausklettert, als schliche er leise davon, um die schlummernden Wächter nicht zu erwecken, das ist von allen Neuformungen der Zeit vielleicht die überraschendste.

Alle die selbständigen Motive freier Gestaltung dürfen aber nicht darüber

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0083
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 50 Meister Francke. Grablegung Christi. 1424. Hamburg, Kunsthalle

hinwegtäuschen, daß Francke die Klärung des räumlichen Bildaufbaus umgeht, die so wenig in der Konsequenz der Kunst seiner Zeit gelegen war, wie das plastische Körpererlebnis. Die Menschen, die er bildet, haben keine Schwere. Darum folgen ihre Körper so leicht seinem Willen zu ausdrucksvollen Gesten. Darin ist auch Meister Francke ganz noch ein Kind der ausklingenden Gotik, ist seine Kunst noch dem alten Flächenbann verhaftet, dem sie die rhythmische Anmut ihrer Kompositionen dankt. Er gibt den Linienschwung einer Bewegung, nicht ihre Mechanik. Die Darstellung der Grablegung ist ganz eine Bewegung des Schmerzes. Die Linien drängen sich von beiden Seiten um

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0084
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 51 Meister Francke. Auferstehung Christi. 1424. Hamburg, Kunsthalle

Maria, die eben hinter dem Sarkophage auftaucht, die Hand des toten Sohnes zum letzten Male zu küssen. Wie von zwei Winden werden die Trauernden in zwei Schrägen einander zugetrieben. Der Körper des Gegeißelten biegt sich wie eine Gerte. So stand der Henker des Dionys auf dem Bilde des Bellechose, das in weiter Ferne wie eine Frucht des gleichen Stammes erscheint.

Meister Franckes Hand wurde in zwei Darstellungen des Schmerzensmannes (Abb. 53) wiedererkannt, die sich eng dem Englandfahrer-Altar anschließen, und in einem Altar aus der Kirche in Nykyrko (Abb. 45), der in das Museum von Helsingfors gelangt ist. Sowohl das Schnitzwerk wie die Gemälde erscheinen seinem Hamburger Werke in der Formensprache unmittelbar verwandt. Es sind

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0085
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 52 Meister Francke. Barbaralegende vom Altar aus Nykyrko Helsingfors

seine Menschen, seine Bewegungen, die gleiche kühne Art der Überschneidungen, wie der Henker in einer komplizierten Drehung, die doch wieder in die Fläche sich einstellt, das Schwert gegen die heilige Barbara schwingt, deren Schicksal die Gemälde des Altares schildern. Es gehört zu den spezifischen Eigenheiten Franckescher Kunst, wie mit einer Kühnheit, die nicht mehr Naivetät ist, die natürlichen Größenmaßstäbe verlassen werden. So sind in der zweiten Raumzone die Verfolger riesengroß gebildet, denen vorn die kleinen Hirten auf der Wiese zwischen niederen Bäumen das Versteck der Heiligen verraten (Abb. 52).

Noch wird dem Ideal räumlicher Einheit nicht die Freiheit künstlerischer Gestaltung zum Opfer gebracht. Noch klingt das alte Ideal gotischer Flächenrhythmik in jeder Form vernehmlich nach. Italien liegt wieder in weiter Ferne. Meister Bertrams Kunst, in der ein Hauch des toskanischen Trecento nach dem Norden zu wehen schien, ist längst vergessen. Eine andere Kunst sandte ihre Boten über Hamburg bis nach dem fernen Finnland, die Kunst Burgunds und Südfrankreichs, an die vielleicht Meister Franckes Name erinnern sollte. Sie trieb eine ihrer lieblichsten Blüten in der Hansestadt, die dem zugewanderten Künstler zur zweiten Heimat wurde.

Über dem feinen persönlichen Reiz der Franckeschen Tafeln darf der zeitgebundene Charakter nicht übersehen werden, und das Auftauchen ähnlicher Kompositionen in dem benachbarten Lübeck, das Erscheinen verwandter For-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0086
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 53 Meister Francke. Schmerzensmann. Leipzig, Museum

men im weiteren Ostseegebiet braucht nicht auf das Beispiel und den unmittelbaren Einfluß eines Meisters allein zurückgeführt zu werden. Die spärlich erhaltenen Überreste Altlübecker Malerei sind minder aufschlußreich für die Erkenntnis eines lokalen Stiles als beweisend für den internationalen Charakter der Kunst ihrer Zeit. Die Reihe der Darstellungen aus dem Marienleben auf dem Flügel des einstigen Hochaltares der Jakobikirche, der 1435 datiert ist (Abb. 54), erinnert an Meister Konrad in dem Motiv der das Kind liebkosenden Gottesmutter, an Meister Franckes köstliches Weihnachtsbild in der Anbetung des Neugeborenen, aber den Schlüssel für die Herkunft aller Kompositionsformen findet man in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0087
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 54 Lübecker Meister. Ausschnitt aus einer Darstellung der Geburt Christi vom ehemaligen Hochaltar der Jakobikirche in Lübeck. 1435. Schwerin, Museum

der Beziehung der Flucht nach Ägypten zu Broederlams Tafel in der Karthause von Dijon, die den Typus der wesentlich in Denkmälern der Buchmalerei erhaltenen burgundischen Kunst des ausgehenden 14. Jahrhunderts repräsentiert.

Der Bestand an Denkmälern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist zu spärlich, um eine Vorstellung von dem einst blühenden Kunstbetriebe der Hansastadt zu vermitteln, deren Werkstätten bis weit hinauf nach Skandinavien Altarwerke zu liefern hatten. Neben Meister Franckes Meisterschöpfungen wie neben den besten Werken westfälischer Malerei bleibt das Vorhandene doch nur in dem Charakter tüchtiger, aber provinzieller Durchschnittsleistung befangen, es offenbart sich nirgendwo die Handschrift eines überlegenen Meisters, der imstande gewesen wäre, den überkommenen Formenschatz eigenschöpferisch zu vermehren.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0088
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

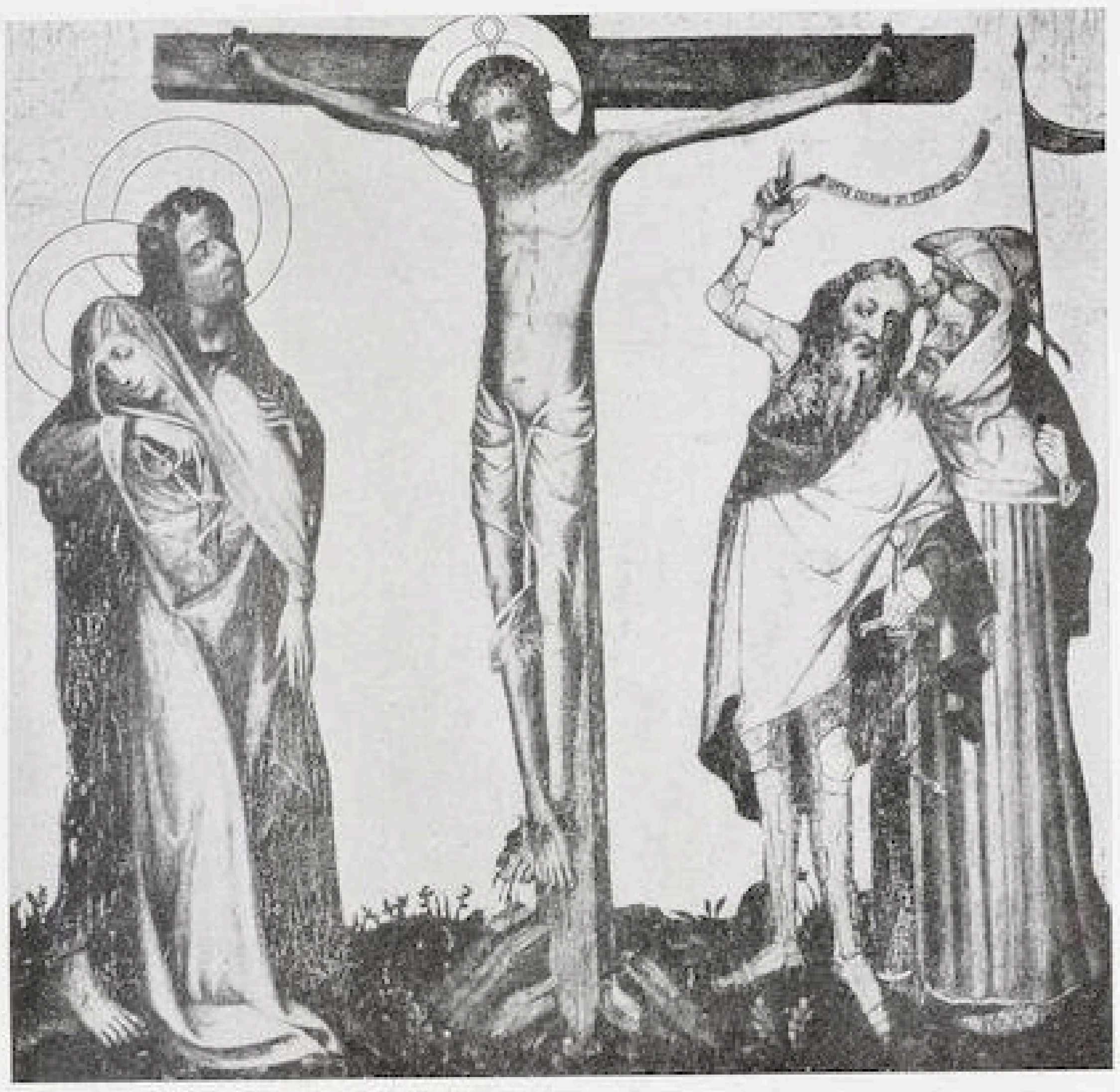


Abb. 55 Mittelrheinischer Meister. Kreuzigung Christi. Anfang des 15. Jahrh.
Mainz, Stephanskirche

DIE MALEREI AM MITTELRHEIN

Ahnte man schon in der Aufeinanderfolge der frühesten in Hamburg erhaltenen Altäre das Schauspiel des Kampfes zweier großer Strömungen nordeuropäischer Malerei, die in enger gegenseitiger Berührung einander abzulösen scheinen, so stoßen unvermittelter noch am Mittelrhein die beiden Richtungen vom Westen und Osten aufeinander. Ein historisches Datum erklärt die Reichweite des Einflusses böhmischer Malerei in so weit entfernte westliche Gegend.

Die Herkunftsbezeichnung eines Meisters, dessen Tätigkeit im mittelrheinischen Gebiete bezeugt ist, weist nach Nördlingen, und die Stilform seines Werkes bestätigt die Vermutung, daß er in dem benachbarten Nürnberg seine künstlerischen Anregungen empfangen habe. So schließt sich die Reihe von Prag über Nürnberg bis nach Bornhofen, wo Meister Berthold, der aus fränkischem Stammesgebiet eingewandert war, einen Altar malte (Abb. 40), dessen breit untersetzte Gestalten in der Karlsteiner Kreuzkapelle ihre nächsten Verwandten finden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0089
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

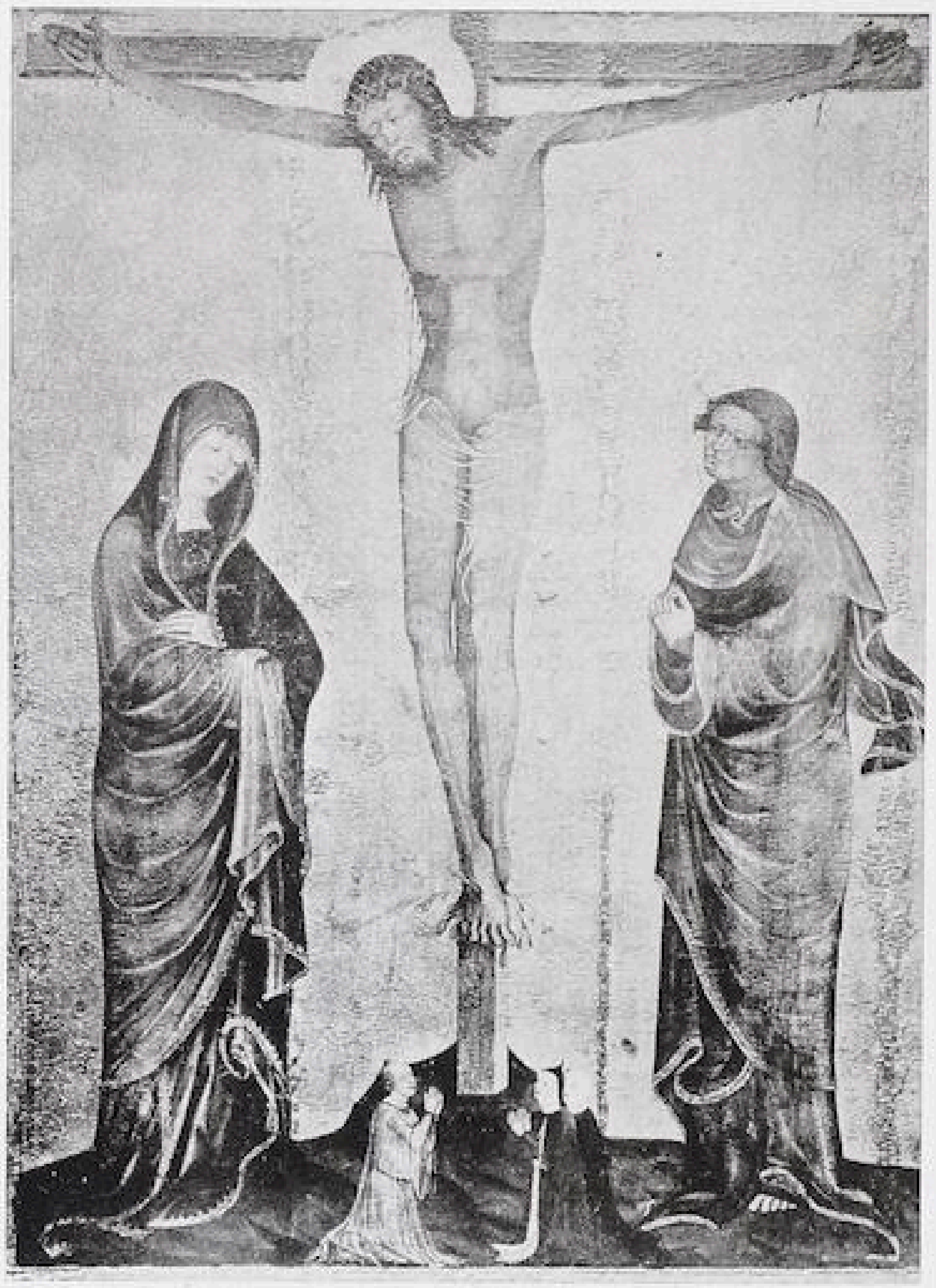


Abb. 56 Mittelrheinischer Meister. Kreuzigung Christi vom Friedberger Altar. Anfang des 15. Jahrhunderts. Darmstadt, Museum

Ein Altar aus Seligenstadt (Abb. 32) schließt sich mit den feierlich stehenden Figuren einzelner Heiliger dem Werke Meister Bertholds unmittelbar an. Mächtige Gewandmassen hängen zu den Seiten der Körper in breit ausladenden, voluminösen Röhrengeschieben hernieder. Die Freude an plastisch reichen, die Körperdarstellung anregenden Motiven feiert ihre höchsten Triumphe. Gleich gemalten Skulpturen stehen die Figuren zwischen dem plastisch aufgelegten Rahmenwerk der Tafeln.

Im Gegensatz scheint in den großen Altären aus Friedberg (Abb. 56) und Siefersheim mit den repräsentativen Darstellungen des Gekreuzigten und einzelner Heiliger, deren schlanke Gestalten eng anliegende Gewänder knapp umspannen, nicht mehr als die Stilgleichung der frühesten Form böhmischer Kunst mit dem Typus gleichzeitiger westlicher Malerei wirksam, die hier am Mittelrhein ähnliche Bildungen zeugte wie im fernen Osten. Und es kann nicht mehr als ein Beweis künstlerischer Abhängigkeit gelten, wenn das edelste Werk des Kreises, eine Kreuzigung in der Mainzer Stephanskirche (Abb. 55), die Erinnerung an die empfindsamen Schöpfungen des Meisters von Wittingau wachruft.

Die Mainzer Kreuzigung ist eine der poesievollsten Erfindungen des angehenden 15. Jahrhunderts. Der dreifigurige Typus ist verlassen. Maria und Johannes (Abb. 1) sind zur Linken zusammengenommen. Rechts steht der Hauptmann, der zu zwei Pharisäern die Worte spricht: „Wahrlich, dieser war Gottes Sohn.“ Meisterlich schließt sich die Gruppe der Klagenden zu einer aus-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0090
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 57 Mittelrheinischer Meister. Maria im Kreise weiblicher Heiliger. Mitteltafel des Altars aus Ortenberg Um 1420—30. Darmstadt, Museum

drucksvoll statuarischen Silhouette. Es ist eine der schönsten Schöpfungen, die jenem empfindsamen lyrischen Ausklang gotischen Manierismus gelungen ist, der bald einer diesseitsfrohen Kunst bildlicher Erzählung weichen sollte.

Neben dem feierlichen Ernst des scheidenden Mittelalters steht die weltliche Sinnenfreude einer jungen Generation, deren erste Zeugnisse auf das Wirken zweier bedeutender Meister zurückweisen, das eine miniaturhaft zierlich und fein, ein Bildchen im Frankfurter Städtischen Museum, das andere ein Flügelaltar in Darmstadt von wunderbarem Schmelz der Materie.

Der Altar, der aus Ortenberg stammt (Abb. 57), ahmt Goldschmiedekunst nach. Aber er will nicht Surrogat sein, wie die gemalten Altaraufsätze aus spätromanischer und frühgotischer Zeit es waren. Er stellt sich einer Treibarbeit aus Edelmetall ebenso selbständig gegenüber wie die Malerei sonst dem Naturvorbilde. Er verleugnet nicht sein Material. Nur in artistischem Spiele hält er sich der Wirklichkeit um einen Grad ferner als das übliche Bild. Der Anlaß der besonderen Behandlung mag in dem Wunsche eines Auftraggebers begründet sein. Noch im Anfang des 16. Jahrhunderts kam es vor, daß ein ähnliches Verlangen einem Maler gestellt wurde. Aber ebenso wie ein freier Künstler jetzt nicht mehr sklavisch kopierte, wenn Wiederholungen berühmter Heiligenbilder gefordert waren, so fand sich der Meister des Ortenberger Altars auf seine Weise mit der besonderen Aufgabe ab.

Die Gewänder bildet er in einem bräunlich lasierten Silberton. Wie emailliert steht dagegen das Weiß der Kopftücher, das blanke Rosa der Gesichter

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0091
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 58 Mittelrheinischer Meister. Anbetung der Könige. Flügel des Ortenberger Altars. Um 1420—30. Darmstadt, Museum

und das gelbe Blond der Haare. Eine dichtgedrängte Versammlung weiblicher Heiliger füllt die Mitteltafel. Es ist die heilige Sippe. Aber die Männer sind nicht bei den Frauen, und statt ihrer sind Agnes, Dorothea und andere heilige Jungfrauen den Müttern und ihren Kindern gesellt. Das Weiblich-Zarte liegt dem Meister. Auch seine Männer sind zierliche, feingliedrige Gestalten. Zwei Könige zugleich läßt er kniend das Kind verehren (Abb. 58), den einen das Händchen, den anderen den Fuß küssen, und mit liebevoll zärtlichem Blick folgt der Dritte den Bewegungen des Kindes, indem er das kostbare Gefäß aus der Hand seines Pagen entgegennimmt.

Die Stimmung mittelalterlichen Minnesanges liegt über dem Werke. In einem stillen Nonnenkloster mochte es an seinem Platze sein, wo nicht harte Mahnworte von der Kanzel ertönten, wo Frauenlippen dem himmlischen Bräutigam leise Gebete flüsterten und ihre Muttersehnsucht im Anblick des Knäbleins stillten, das die Jungfrau gebar. Und zierlicher noch ist das andere Werk, das

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0092
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 59 Mittelrheinischer Meister. Paradiesgarten. Um 1420. Frankfurt a. M., Historisches Museum

den himmlischen Minnegarten selbst schildert (Abb. 59), ein kleines Täflein, miniaturhaft fein, nur denkbar für die Einzelandacht, vielleicht einer vornehmen Dame.

Im ummauerten Blumengärtlein blättert Maria, auf der Rasenbank sitzend, in einem Buche. Das Knäblein spielt im Rasen. Sancta Cäcilia hält ihm das Psalterium, Dorothea pflückt selbst die Früchte für ihren Korb, und eine dritte Heilige schöpft Wasser im Brunnen. Michael und Georg sitzen beieinander, der niedliche Drachen liegt tot auf dem Rücken im Grase. Sebastian lehnt an dem Baume hinter ihnen und beugt sich vor, ihrem Gespräche zu lauschen.

Von dem Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins weiß man so wenig wie von dem Schöpfer des Ortenberger Altars. Aber es ist kein triftiger Grund, die Stätte seiner Wirksamkeit vom Mittelrhein nach Köln oder Westfalen zu verlegen. Zwar findet das zierliche Bildchen hier in dem Altar der Marienkirche zu Bielefeld seinen nächsten Verwandten, aber wie dieser selbst in seiner engen Beziehung zu dem berühmten Marienbilde des Bargello seine Abstammung aus dem französisch-burgundischen Kunstkreise erweist, so erklärt sich immer wieder die stilistische Verwandtschaft der in den gleichen Jahr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0093
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

zehnten entstandenen Werke aus dem Gravitieren nach einem gemeinsamen Zentrum, an dem die allgemeinen Möglichkeiten der neuen Ausdrucksform geschaffen wurden.

Hierhin weist auch das Paradiesgärtlein, nicht nur durch die zierliche Formensprache, die an eine Schulung im Kreise der burgundischen Miniaturmaler denken läßt, sondern vor allem in der völligen Auflösung jeder Bindung und der eigenmächtigen Umdeutung aller Motive.

Die vereinzelten Zeugnisse der neuen malerischen Betätigung im mittelrheinischen Gebiet schließen sich nicht in schulmäßigem Zusammenhang aneinander. Die Gemeinsamkeit einer allgemeinen Stilform verbindet eine Reihe von Werken, die äußerlich kaum einen Zug unmittelbarer Verwandtschaft aufweisen. So ist das Hauptwerk der Epoche, der große Kreuzigungsaltar des Frankfurter Museums als künstlerische Leistung dem kleinen Paradiesgärtlein schwer vergleichbar. Seine Bedeutung ruht in dem reichen Gehalt an kompositionellen Motiven, deren Kenntnis es vermittelt, da es kaum als eine originale Schöpfung anzusprechen, vielmehr auf ein vorzügliches Vorbild zurückzuweisen scheint, das der Frankfurter Meister gewiß nur auszugsweise in Abkürzung wiederzugeben vermochte. Sein Golgathabild (Abb. 60) setzt einen räumlich weiter gespannten Rahmen voraus. Die lebensvoll erfundenen Gestalten haben nicht Platz, sich auszuwirken. Der einwärts sprengende Reiter hat nicht Raum zum Ausholen, so wenig wie andere, die quer durch das Bild galoppieren, ohne daß genügende Entfernung die Kreuze trennt, um solche Eile zu motivieren. Die Elemente der neuen Darstellungsform sind gegeben. Veronika weist nicht mehr still ihr Tuch, sie hält es schräg einem Greise hin, selbst schmerzvoll sich abwendend. Maria fällt eben in Ohnmacht, und eine der Frauen beugt eilend sich vor, sie zu stützen. Überall wird heftig gestikuliert. Der eine Schächer wird vom Henker eben erst die Leiter emporgeführt.

Der Frankfurter Altar ist wichtig als seltenes Beispiel der gleichzeitig werkstattmäßigen Zurichtung zeitgenössischer Kompositionen. An anderen Stellen begnügte man sich noch lange, die alten Bildformen weiterzugeben. Kommende Generationen erst verarbeiteten die Bilderfindungen dieser Jugendzeit des 15. Jahrhunderts, der ein erstaunliches Maß glücklich unbedachter Schöpferkraft eignete. Manche Motive, die in späteren Jahrzehnten zum Allgemeingut deutscher Altarmalerei wurden, müssen in ihrem Ursprunge auf eine so frühe Epoche zurückgeführt werden. Der Frankfurter Altar selbst bewahrte in einer seiner Flügeltafeln ein wichtiges Dokument dieser merkwürdigen Erscheinung. Hier ist kurz vor 1420 bereits ein Typus der Kreuzabnahme in seinen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0094
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 60 Mittelrheinischer Meister. Kreuzigung Christi. Um 1420. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Hauptzügen ausgebildet (Abb. 61), den die spätere Nürnberger Malerei mehrfach wiederholte. Gegenüber der gefühlvollen Darstellung vom Kölner Klarenaltar ist eine ganz neue Anschauungsform entstanden. Nichts mehr gemahnt an die Umdeutung der Körperaktion in Ausdrucksbewegung, die sich in den Kompositionen der späten Gotik zur Empfindsamkeit lyrischer Stimmung und zum höchsten Pathos der Leidenschaft steigern konnte.

Von solchem Empfindungsgehalt blieb kaum ein Rest. Rhythmus und Ausdruck sind verloren. Die neue Komposition hat etwas von der Banalität des

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0095
© Universitätsbibliothek Heidelberg

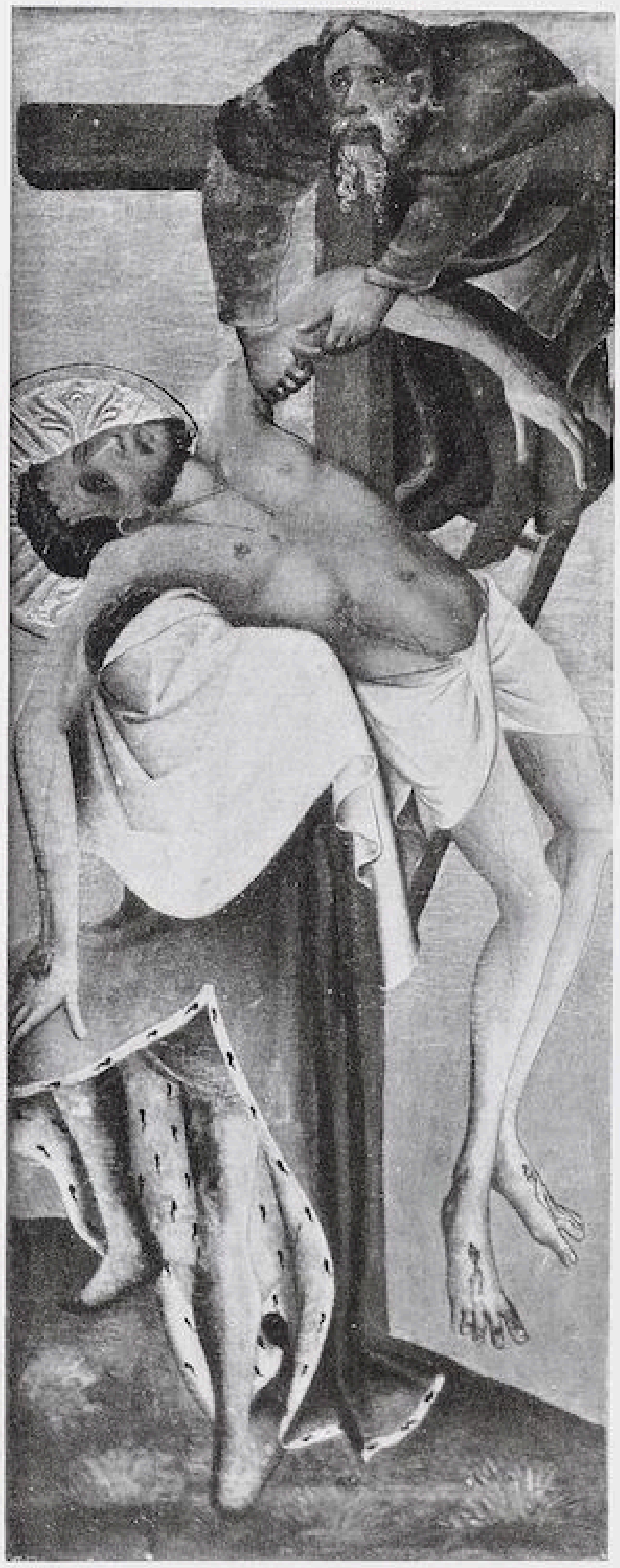


Abb. 61 Mittelrheinischer Meister. Kreuzabnahme
Um 1420. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Alltäglichen. Aber damit zugleich ist ihr auch der Reichtum des Lebens selbst geöffnet. Ein realer Vorgang wird geschildert. Statt auf einen Gefühlsgehalt konzentriert sich das Interesse auf den Mechanismus des Geschehens. Von hier aus war die bildliche Veranschaulichung neu zu begründen, wenn man einmal entschlossen war, die alten Formeln preiszugeben. Die Arbeit des Herunterhebens eines schweren Leichnams ist das zentrale Motiv. Vorn steigt ein Mann die Leiter hinauf. Er ist vom Rücken gesehen, und der Mantel öffnet sich, um deutlich zu zeigen, wie die Beine gestellt sind. Auf der rechten Schulter trägt er die Last des Toten, der schräg herunterhängt. Ein anderer langt oben über das Kreuz und faßt noch den einen Arm Christi.

In einem Maler Hans von Metz, der 1445 eine Kreuzigung für das Barfüßerkloster in Frankfurt ablieferte, hat man den Meister des Altares vermutet. Ist der Name richtig, so kann er einen Hinweis auf die Herkunft des Stiles enthalten. Ob er aber so oder anders hieß, sicher kann man vermuten, wo er sein Vorbild fand. Die Tatsache, daß die Komposition der Kreuzabnahme aus den Niederlanden ein zweites Mal nach Deutschland gelangte, um in Nürnberg weitergebildet zu werden, legt den Schluß nahe, daß ihre Urform in dem Kreise der burgundischen Hofkunst zu suchen ist, deren Einfluß an so vielen Stellen innerhalb der deutschen Malerei seit der Jahrhundertwende fühlbar wurde.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0096
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 62 Lukas Moser. Törichte Jungfrauen. Von der Predella des Altars in Tiefenbronn. 1431

DIE MALEREI AM BODENSEE UND DER ALTAR DES LUKAS MOSER

Je weiter man rheinaufwärts dem Quellgebiete burgundischer Malerei sich nähert, um so erstaunlicher sind die Neuschöpfungen, denen man begegnet. Unmittelbar scheint sich dem Werke der Brüder von Limburg eine Folge von sechs Passionstafeln des Münchener Georgianums anzuschließen, die aus Bregenz stammt und wahrscheinlich dort, in der Bodenseegegend, entstanden ist. Die fließenden Gewänder, der noch gotisch empfundene Bewegungsrythmus der Gestalten, die Typen, die Tracht verweisen die Tafeln in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts. Die Gebäude folgen noch wie in den Miniaturen des Gebetbuches des Herzogs von Berry der trecentesken Form offener Hallen, die von schlanken Säulchen getragen werden. Wie die Brüder von Limburg es verstanden, die Architektur zum Schauplatz werden zu lassen, anstatt wie früher mühsam sie um fertige Gruppen zu bauen, so weist der unbekannte Meister von Bregenz jeder Figur zuerst ihren Platz im Raume. Von ihrer Stellung im Grundriß nimmt ihre Funktion und Gestaltung den Ausgang. Daraus ergeben sich die überraschenden Überschneidungen und Rückenansichten, die früher nicht denkbar waren, weil von der Vorderfläche her, nicht von der Basis das Bild konstruiert wurde, und daraus erklärt sich die Vorliebe für die Raumdiagonale als die ausdruckvollste Kompositionslinie.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0097
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 63 Bregenzer Meister. Grablegung Christi. Anfang des 15. Jahrhunderts
München, Nationalmuseum

Das Suchen nach neuartigen Gestaltungen der alten Themen bekundet sich nirgends deutlicher als in der Darstellung der Grablegung Christi (Abb. 63). Abweichend von allem Herkommen ist der Vorgang in ein sechseckiges Tempelchen verlegt, dessen Inneres durch eine weite Tür sich öffnet. So ist nicht der ganze Raum zu übersehen, und Nikodemus, der vorn steht und den Leichnam an den Füßen hält, um ihn mit Joseph von Arimathia zusammen in den schräg gerückten Sarkophag zu senken, wird so weit von

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0098
© Universitätsbibliothek Heidelberg

der Mauer des Gebäudes verdeckt, daß nur eben eine Hand und ein Fuß sichtbar bleiben. Kühner konnte die Konsequenz der Priorität des Raumes nicht gezogen werden. Mit den Bedingungen des natürlichen Sehens sind schon hier auch seine Zufälligkeiten als Kompositionsfaktor anerkannt. Die erste Freude der Entdeckung führt bereits zu Überspannungen des Prinzips, vor denen die Folgezeit wieder zurückschreckte, und die erst eine viel spätere Epoche von neuem aufzunehmen wagte.

Hier in der Bodenseegegend, wo die merkwürdigen Passionstafeln entstanden, wo eine frei in der Landschaft geordnete Anbetung der Könige gemalt wurde, schuf Lukas Moser das überraschendste und selbständigste Werk des neuen Stiles auf deutschem Boden. Man weiß nichts von dem Meister, dessen einzig erhaltene Schöpfung in dem stillen, abseits entlegenen Dorfkirchlein von Tiefenbronn steht (Abb. 64), nicht mehr, als was er selbst in einem merkwürdigen Buchstabenornament auf den Rahmen der Tafel geschrieben hat: „Schri kunst schri und klag dich ser dein begert jetz niemer mehr so o we 1431 — Lucas Moser maler von wil meister des werx bit got vir in.“ In dem seltsamen Notschrei Lukas Mosers, des Malers aus Rottweil, mag man ein Schicksal lesen. Moser hatte wahrscheinlich im Kreise der burgundischen Hofmaler, vielleicht in Dijon selbst, die entscheidenden künstlerischen Eindrücke empfangen, hatte mit anderen Künstlern in Konstanz das prunkvolle Konzil erlebt, das kunstsinnige Herren von weit und breit in den Mauern der Stadt vereinte. Der Glanz war verrauscht. Moser kehrte zurück in den stillen Heimatort. Niemand begehrte dort Kunst, wie er sie verstand. Man begnügte sich nicht nur mit Gesellenwerk, man verlangte handwerkliche Arbeit, wollte nichts anderes als Wiederholungen des oft Gesehenen, nicht überraschend Neues, das Ansprüche an die Denktätigkeit des Beschauers stellte. In Tiefenbronn mag sich ein gewaltiger Lärm erhoben haben, als Mosers Altartafel enthüllt wurde. Seine Kunst war zu anspruchsvoll für den Zweck und den Ort. Sein Werk wollte nahe gesehen sein und von verständigem Auge genossen. Unter den hohen Herren in Konstanz hätte er Bewunderer gefunden. Den ehrsamen Bürgern von Tiefenbronn gab er Edelsteine, und sie wollten Brot.

Der Kunstforschung bereitete Mosers Altar, als er zuerst in ihren Gesichtskreis eintrat, keine geringere Verlegenheit als anscheinend einstmals den Bürgern von Tiefenbronn. Erschien doch der kleine Flügelaltar nicht minder rätselvoll zu seiner Zeit und an seinem Orte als das einzigartige und unvergleichliche Werk der Brüder van Eyck selbst. Aber die Freiheit des szenischen Aufbaues wie die Fülle naturalistischer Einzelzüge, die so sehr überraschten,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0099
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

teilt Lukas Mosers Altar mit allen künstlerisch produktiven Werken der Zeit. Und es hieß den komplizierten Entwicklungsablauf, der nicht in eindeutiger Richtung auf ein weithin sichtbares Ziel steuert, verkennen, wenn man das Wunder der anscheinenden Neuartigkeit durch einen zeitlich späteren Ansatz zu erklären glaubte, indem man Mosers unzweideutige Inschrift 1451 zu lesen versuchte. Gerade für das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ist die Freiheit der Erfindung in hohem Maße charakteristisch, während spätere Zeiten neue Bindungen schufen.

Weder die stillebenhafte Durchbildung im kleinen, noch die Zusammenführung der raumdeutenden Linien im großen darf über die unverkennbare Neigung zu altertümlich ornamentaler Stilisierung hinwegtäuschen, die an vielen Stellen fühlbar wird. Wie die Darstellung des Gastmahles bei Lazarus dem Bogenfelde sich einfügt, indem Christus zur Linken, Maria zur Rechten sich einwärts neigen, oder wie in rhythmischen Gruppen die Halbfiguren der klugen und törichten Jungfrauen zu beiden Seiten Christi aufgereiht sind (Abb. 62), darin offenbart sich noch die Wirksamkeit des alten Flächenbannes, dessen rhythmisch bindender Kraft der Meister nicht ganz zu entraten vermag. Und ebenso erweist die Komposition der landschaftlichen Elemente und die Befangenheit der Gewandbildung wie der Gesichtsformen den Meister als ein Kind seiner Zeit.

Moser gibt aber nicht mehr für die Geschichte der Maria Magdalena die einfach sprechenden Symbole der alten Zeit. Er will anschaulich erzählen. Er schildert die Fahrt im kleinen Boot auf dem weiten Meere (Abb. 65), zeigt die Gestrandeten im tiefen Schlaf unter dem Vordach des Tempels in Marseille. Eine große Zahl liebenswürdig genrehafter Züge weiß er einzuflechten. Da werden Weinkrüge in hölzernem Bottich gekühlt, Martha trägt auf verdeckten Tellern die Speisen auf, Brot und Eßgerät stehen auf dem gemusterten Tischtuche. Solche intime Detailbeobachtung entstammt der gleichen Tendenz auf naturgemäße Entwicklung der dargestellten Vorgänge, der die komplizierte Raumanlage ihre Entstehung verdankt. Und auch dieser Realismus im einzelnen führt nicht bei Moser allein schon in seinen frühesten Bildungen zu so überraschenden Feinheiten intimer Einzelschilderung. Weit bewußter als noch in Franckes Tafeln wird die räumliche Grundlegung zum Ausgangspunkt der Komposition, die nun über die drei Tafeln hin drei Vorgänge der Legende in einheitlicher Landschaft zusammenbezieht.

Es bedarf kaum noch einer besonderen Auseinandersetzung, um zu erweisen, daß trotzdem Moser auch mit dieser vielbewunderten Raumanlage sich in die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0100
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 64 Lukas Moser. Magdalenenaltar. 1431. Tiefenbronn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0101
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

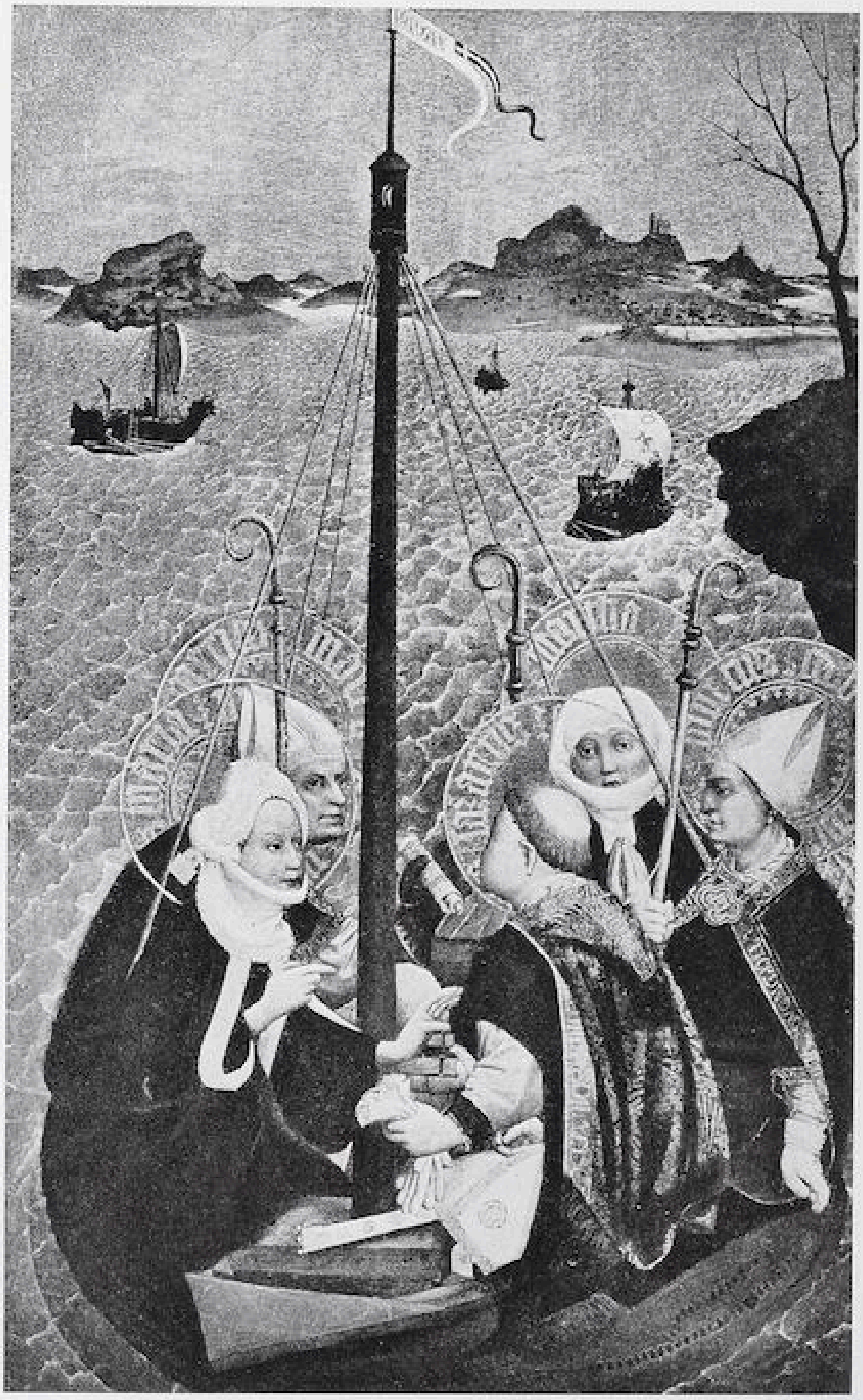


Abb. 65 Lukas Moser. Seefahrt der Heiligen. Ausschnitt von einem Flügel des Altars in Tiefenbronn. 1431

Allgemeinentwicklung seiner Zeit einstellt. Von dem Parament aus Narbonne, das eine Folge von Szenen nebeneinander so aufreiht, daß das Haus, in dem Christus gegeißelt wird, auf dem gleichen Rasenboden steht, auf dem zur Linken die Gefangennahme, zur Rechten die Kreuztragung vor sich geht, zu Broederlams Altarflügeln mit den offenen Hallen, die in eine zusammenhängende Landschaft gestellt sind, um abwechselnd drinnen und draußen die Vorgänge des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0102
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Marienlebens einander folgen zu lassen, ist kein allzu weiter Weg. Von hier geht Lukas Moser aus, wenn er die Fahrt der Heiligen auf dem Wasser, daneben die Schläfer am Ufer unter dem Vordach des Tempels in Marseille und endlich die letzte Stunde der Maria Magdalena viele Jahre nachher in dem gleichen Tempel schildert, der nun zur gotischen Kathedrale wurde. Das zeitlose Nebeneinander in den Abschnitten eines vielteiligen Rahmens wird zum zeitlichen Nacheinander, sobald die trennenden Stäbe in verbindende Architekturglieder umgedeutet sind. Wieder wächst der Rahmen in das Bild, und die Szenen, die er voneinander sonderte, verbinden sich zu einer Einheit in räumlichem Sinne, die zugleich eine zeitliche Abfolge symbolisiert.

Die Forderung der Bildgestaltung im Sinne des natürlichen Sehens, die zur einheitlichen Raumansicht führte, bedingte auch die Einheit zeitlichen Geschehens. Die mittelalterliche Kunst lebte in zeitloser Idealität und konnte darum den Raum entbehren. Sie war nicht gebunden im flächigen Nebeneinanderordnen einer Folge von Ereignissen. Die Konsequenz der neuen Kunstanschauung stand dem entgegen. Aber der Raumgedanke als solcher nimmt so sehr das Interesse gefangen und überwuchert in dem Maße, daß die Preisgabe der Einheitlichkeit zeitlichen Ablaufes nicht als störend empfunden wird.

Hatte die toskanische Malerei, das Prinzip der plastischen Modellierung des Einzelkörpers auf den gesamten Bildausschnitt übertragend, Schritt um Schritt den Raum erobert, den sie als ein überall zusammenhängendes, gleichsam abtastbares Gebilde verstand, so übernahm die nordische Malerei die neue Bildform als ein fertiges System, mit dem sie ein freies Spiel zu treiben sich unterfing, noch ehe sie die Grundsätze plastischer Gestaltung im vollen Ausmaße sich zu eigen gemacht hatte. Noch wirken überall die Reste mittelalterlicher Flächenzeichnung sichtbar nach, selbst noch in dem scheinbar so fortschrittlichen Werke Lukas Mosers, der in einer Zeit des Übergangs schaffend, einer jüngeren Generation voranschreitet, deren Werk selbstbewußt und entschieden den Idealen der Vergangenheit Absage leisten sollte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0103
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0104
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

DAS ZWEITE VIERTEL DES 15. JAHRHUNDERTS

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0105
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0106

© Universitätsbibliothek Heidelberg

The Getty

Abb. 66 Konrad Witz. Anbetung der Könige. 1444. Genf, Museum

DIE ENTSTEHUNG DES SCHNITZALTARS

Der letzte Rest altertümlich gotischen Flächenbannes, der die burgundische Malerei charakterisiert, schwand in der Kunst der niederländischen Meister, die ihr Erbe antraten. Der Genter Altar der Brüder van Eyck steht am Eingange der neuen Epoche europäischer Kunst. Die Welt des Mittelalters war versunken. Ein anderes Zeitalter stieg empor. Löste die Kunstforschung das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, indem sie die Voraussetzungen ihres Werkes in dem Schaffen der voraufgehenden Zeit bestimmte, so verkleinerte sie darum nicht das Gewicht ihrer Tat, die das epochale Ereignis in der Geschichte nordalpiner Malerei geblieben ist.

Merkwürdig gering im Vergleiche zu ihrer Bedeutung ist die Fernwirkung der Eyckschen Kunst. Selten nur läßt sich mit Sicherheit die Kenntnis ihres

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0107
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Werkes erweisen, und ihr Stil fand weniger Verständnis und Nachahmung als der ihres Zeitgenossen, den man den Meister von Flémalle nennt, und der wahrscheinlich identisch ist mit dem Maler Jacques Daret. Seine schwere plastische Form, sein Interesse für die Rundung der Körper, für die modellierende Wirkung der Schatten übte mächtigen Eindruck zu seiner Zeit, und die Wirkung seiner Kunst läßt sich in der deutschen Malerei vielfach beobachten, wenn auch nicht jede Stilgleichung auf einen unmittelbaren Einfluß zurückgeführt werden darf, da gleichgerichtete Entwicklung auf Grund gleicher Voraussetzungen zu ähnlichen künstlerischen Ergebnissen führen mochte.

Stellt sich dem Rückschauenden die räumliche Grundlegung, die zu einer Befreiung von dem Schematismus der alten Darstellungsformen führte, in das Zentrum der künstlerischen Neubildung, so war sie dem Künstler nur eine der Bedingungen der Bildgestaltung im Sinne vollkommener Wirklichkeitsdarstellung. Alle naturalistische Einzelbeobachtung, alle genrehaften Züge, die aus derselben Anschauungsweise in die Mysterienbühne der Zeit Eingang fanden und von ihr zurückwirkten auf die bildende Kunst, das Eingehen auf Zufallserscheinungen des Lebens und das Interesse an der Statik der Körper und dem Mechanismus eines Geschehens finden in derselben künstlerischen Orientierung ihre Erklärung. Die alte Monumentalform wurde preisgegeben in einem wahren Taumel wieder erwachter Wirklichkeitsfreude.

Eine neue Grundlegung des Bildaufbaus war angebahnt. Richtete sich unter dem Einfluß der burgundischen Miniaturmalerei das Interesse auf die große Gesamtanlage, so muß nun die Sorge um einen weiträumigen Grundriß zurücktreten, weil die Durchbildung der Einzelform in den Vordergrund rückt.

Vom Körper aus, nicht von den räumlichen Beziehungen, die ein Geschehen veranschaulichen, werden die alten Bildvorwürfe neu gestaltet. Wie die Körper im Raume sich runden, wird klargestellt. Ihre gegenseitigen Beziehungen werden gemessen, die Glieder in Aktion versetzt. Das Stehen, das Sitzen, das Liegen wird zum Darstellungsproblem. Der Raum aber findet Interesse, nur insoweit er notwendig ist als unmittelbare Umgebung der Gestalten, die nicht mehr in der Fläche schweben, sondern als Rundgebilde von einer Luftschicht umgeben sind. Die räumliche Existenz ist nicht das erste Postulat der Darstellung, ein kastenartig enger Hohlraum legt sich nachträglich um die Figuren, wie der Schrein um die vollrunde Statue. Auch dieser Anschauungsform konnte das alte, lineare Schema nicht genügen. Auch die Meister, die im vierten und fünften Jahrzehnt die entscheidenden Taten vollbrachten, waren schöpferische Naturen, die ein Neuland entdeckten. Aber ihre Erfindung arbeitete

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0108
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 67 Konrad Witz. Maria mit Heiligen. Neapel, Museum

weniger leicht und spielerisch, sie schufen schwerer und ernster zugleich. Sie nahmen es genauer mit den Möglichkeiten der Bewegung. Ihre Körper biegen sich nicht wie Gerten. Die Gelenke sind in ihrer Funktion erkannt, und sie sind hart im Gegensatz selbst zu den Knochen früherer Menschen, die wachsgleich schienen.

Die innere Logik eines Entwicklungsprozesses, dessen Richtung im Hinblick auf kommende Ziele sich eindeutig bestimmt, läßt die neue Orientierung der Kunst begreiflich erscheinen, die zugleich in einer anderen Form und äußeren Zweckbestimmung der Bildtafeln sich auswirkte. Es war kein Zufall, daß Malerei und Plastik einander auch räumlich genähert wurden, da sie innerlich einander entgegengewachsen waren. Der Gedanke der engen Verbindung beider

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0109
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Künste, der dem Mittelalter fremd gewesen, führte zur Entstehung des der deutschen Spätgotik eigentümlichen Flügelaltars, der plastische Statuen im Schreine mit Gemälden auf den Türen vereinte. Das Tafelbild erhält seine Stelle im Zusammenhang der großen Altarbauten, die in allen Kirchen Deutschlands im Verlaufe des 15. Jahrhunderts an Stelle der bescheidenen Altäre der älteren Zeit errichtet wurden. Den besonderen Bedingungen der neuen Aufgabe mußte die Malerei sich anpassen, und wenn sie sich mit beharrlich einseitiger Konsequenz um die Bewältigung des Problems körperhafter Rundung bemüht, so will es oftmals scheinen, als sei nun die Plastik die führende Kunst gewesen. Die Maler mußten sich begnügen, die schweren Tafeln zu schmücken, die als Türflügel die mächtigen Schreine verschlossen, in denen lebensgroße, vollrunde Statuen standen.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts, zur gleichen Zeit mit dem Einsetzen der neuen Bewegung in der Malerei, begann die Umbildung des Altaraufsatzes aus der einfachen Tafel zu dem reichen Gebäude mit Schrein und Flügeln, das in der Zeit der Spätgotik im ausgehenden 15. Jahrhundert seine üppigste Entfaltung finden sollte. In Norddeutschland zuerst erscheinen große Altäre, deren Innenseiten mit Reihen kleiner plastischer Figuren besetzt sind, während dem Maler im allgemeinen nur die Außenflächen der Flügel überlassen wurden. Der Kölner Klarenaltar, der Petrialtar Meister Bertrams sind Beispiele dieser neuen Form des großen kirchlichen Ausstattungsstückes, denen in den westfälischen Flügelaltären die andere Form reinen Malwerks gegenübersteht.

In Süddeutschland scheint die Entwicklung später einzusetzen. Noch die Altäre, die Konrad Witz in seinen Darstellungen kirchlicher Innenräume zeigt (Abb. 67 und 68), sind mit einfachen gemalten Tafeln geschmückt, die geradlinig oder spitzgiebelig oben abschließen. Erst in den dreißiger und vierziger Jahren scheint sich der Typus des neuen Flügelaltars gebildet zu haben, der nun in Oberdeutschland die Form annahm, in der er seinen Siegeszug durch die Kirchen antreten sollte, während die malerische Gesinnung der kölnischen Kunst der Kuppelung von Bildtafel und Schnitzwerk widerstrebte und den Flügelaltar in seiner anderen Form, als gemaltes Triptychon, ausbildete. Der Kern des neuen Altargebäudes ist ein tiefer Schrein, der die lebensgroßen, vollplastischen Figuren der Hauptszene des Darstellungszyklus oder die Himmelskönigin und sie begleitende Heilige aufzunehmen bestimmt ist. Die schweren Türflügel, die — in den reichsten Formen in zweifacher Folge — den Schrein verschließen, tragen gewöhnlich auf Vorder- und Rückseite Malereien. Die festtägliche Pracht des Inneren, das nur im Rahmen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0110
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 68 Konrad Witz. Die heiligen Katharina und Magdalena. Straßburg, Museum

kirchlicher Feiern sich den Augen der Gläubigen erschloß, wird gehoben durch den Goldgrund der Gemälde, die hier im unmittelbaren Wettbewerb mit dem reich vergoldeten Schnitzwerk des Schreines zu bestehen haben. Bleiben die Außenflächen, die sich dem täglichen Anblick bieten, wenn die Türflügel geschlossen sind, ganz dem Maler vorbehalten, so darf er hier seiner Landschaft den natürlichen Himmel, seinen Innenräumen den Hintergrund bürgerlicher Stuben geben.

Aber in keinem Falle ist das Einzelbild ein freies, für sich bestehendes

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0111
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Stück Malerei. Immer ist es ursprünglich einbezogen in den größeren Zusammenhang, für den es erdacht ist. Wenn der Flächenstil der älteren Zeit seine Kompositionen unbekümmert um räumliche Beziehungen teppichartig auszubreiten vermochte, so ist es ein Zeichen der neuen Gesinnung räumlich-plastischen Denkens, daß die Komposition Bezug zu nehmen beginnt auf den Ort, an dem sie stehen soll, auf die Nachbarschaft anderer Tafeln sowie auf die Stellung des Beschauers zum Bilde.

Mit der Entwicklung des Altaraufbaues erhielt der Betrieb in den deutschen Malerwerkstätten im Verlaufe des 15. Jahrhunderts ein völlig verändertes Gesicht. Der Meister wurde zum Unternehmer. Neben der im engeren Sinne künstlerischen Tätigkeit fiel ihm von der Bestellung bis zur Ablieferung der großen Altäre, an denen zuweilen jahrzehntelang gearbeitet wurde, die gesamte geschäftliche Leitung zu. Er hatte in einem Aufriß den ersten Entwurf zu liefern, der als Grundlage für die vertraglichen Abmachungen wie für die Ausführung im einzelnen diente. Er hatte die Teile des Ganzen in der eigenen Werkstatt oder an fremde Meister, an Schreiner oder Bildschnitzer, sofern er nicht auch die Herstellung der plastischen Teile selbst übernahm, zu vergeben. Er hatte die Verantwortung für die zunftgemäße Sorgfalt der Arbeit zu tragen und die Einhaltung der vereinbarten Lieferungszeit zu verbürgen. Endlich hatte er die Zusammenstellung und den Aufbau des Werkes zu überwachen, das in vielen Fällen nach auswärts geliefert, in umständlichem Transport an seinen Bestimmungsort überführt werden mußte.

Daß in einem so vielgestaltigen Herstellungsprozeß die eigentliche Malerarbeit nur einen untergeordneten Teil bildete, daß der Vorsteher einer durch viele Aufträge in Anspruch genommenen Werkstatt, der die Verhandlungen zu führen und oftmals Reisen zu machen hatte, um die Kirchen zu besichtigen und fertige Altäre abzuliefern, sich um die Ausführung der einzelnen Bildertafeln nicht allzuviel zu kümmern vermochte, versteht sich von selbst, und auch der Befund der erhaltenen Werke lehrt, daß oftmals geringwertige Gesellenarbeit für die Schöpfung der Meisterhand eintreten mußte.

Der Erkenntnis der persönlichen Leistung erwachsen aus solcher Form der Entstehung erhebliche Schwierigkeiten. Wenn sich die Forschung bemüht, nachträglich die Hände zu scheiden, die zu gemeinsamer Arbeit verbunden waren, so kann es weniger ihr Ziel sein, die Eigenart eines unbedeutenden Gesellen klarzulegen, als umgekehrt das Bild des Meisters zu reinigen und von überdeckenden Schlacken zu befreien. Was sich neben ihm findet, ist oft nur eine Handschrift, nicht eine Persönlichkeit.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0112
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Selbst wo es gelingt, der Erscheinung eines begleitenden Gesellen habhaft zu werden, bleibt sie im Schatten, da keine Spur der Überlieferung das Ergebnis stilkritischer Forschung zu bestätigen vermag. Die Eintragungen in Rechnungsbüchern und Urkunden nennen ebenso wie inschriftliche Bezeichnungen der Altäre fast ausnahmslos allein den „Tafelmeister", der für das Ganze die Verantwortung trug, und sein Anteil an der Durchbildung einzelner Teile läßt sich um so schwerer bestimmen, als es nicht einmal immer feststeht, ob er Maler oder Bildhauer gewesen oder beide Berufe in einer Person vereinigt habe. Daß diese Möglichkeit bestand, geht nicht allein aus einem alten Gedichte hervor, in dem es heißt: „Do was ey(n) maler wiczen — Der kund moln vn(d) sniczen". Mannigfache Zeugnisse bestätigen es, nicht zuletzt die gemeinsame Stilform von Malerei und Plastik innerhalb mancher Altäre.

Die Künste, die während des Mittelalters in flächenhafter Zeichnung und statuarischer Rundform strenger geschieden waren, näherten sich einander, seit auch die Malerei sich um plastische Wirkung zu bemühen begann, und sie verschmolzen endlich in der Arbeit an den großen Wandelaltären, wenn der Maler das Werk des Bildschnitzers durch farbige Fassung vollendete, wenn er einem Relief den landschaftlichen Hintergrund gab oder eine Kruzifixfigur in die gemalte Umgebung der üblichen Golgathaszene einstellte.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts war der Entwicklungsprozeß zu beobachten, der zur Durchbrechung des alten Flächenbannes, zur Eroberung von Körper und Raum im Bilde führte. In Meister Bertrams Petrialtar hatte sich die erste Annäherung der Malerei an die Plastik vollzogen, die Generation der Multscher und Witz vollendete das Werk. Unter ihren Händen wuchs die Malerei zu statuarischer Monumentalität, die körperhaft plastisch modellierten Gestalten ihrer Flügeltafeln treten in unmittelbaren Wettbewerb mit den vollrunden Figuren, die den tiefen Schrein füllen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0113
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 69 Hans Multscher. Geburt Christi. 1437
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

HANS MULTSCHER

Der Bildhauer Hans Multscher zu Ulm stammte aus Richenhofen (bei Leutkirch im südlichen Württemberg). Eine Urkunde des Jahres 1427 sichert ihm Bürgerrecht und Steuerfreiheit zu. Schon damals muß er ein geachteter Meister gewesen sein. „Bildmacher und geschworener Werkmann" nennt ihn eine Eintragung vier Jahre später. Es war die Zeit des Münsterbaus, der schon seit zwei Menschenaltern alle Kräfte der Stadt in Anspruch nahm. Auch Multscher war an dem großen Werke tätig. Im Jahre 1433 vollendete er im Auftrag des Konrad Karg einen Steinaltar, von dem nicht viel mehr als die Inschrift auf uns gekommen ist. Der Bildersturm zerstörte den Schrein mit der Verkündigung und schonte nur den Rahmen, der wenigstens die äußere Form des Werkes erkennen läßt. Es war ein steinerner Wandaltar mit Flügeltüren, die gewiß nach dem Brauche der Zeit auf beiden Seiten Malwerk trugen.

Als Ersatz des Verlorenen blieb ein Flügelpaar, vielleicht nicht unähnlich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0114
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 70 Hans Multscher. Pfingsten. 1437. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

dem anderen, das ehemals den Kargaltar verschloß. Die Zuschreibung ist durch ausführliche Inschrift auf dem Rahmen gut gesichert, und eine Wiederholung des Meisternamens innerhalb der einen Tafel selbst legt den Gedanken nahe, daß in der Tat kein anderer als Hans Multscher, der Bildhauer, auch der Schöpfer der Malerei gewesen sei, zumal die Formengebung des Werkes sich eng anschließt an den plastischen Stil des Bildhauers. So mag das Werk, das seinen Namen trägt, mit der Vorstellung seiner Kunst verbunden bleiben, da es seinem Geiste nicht fremd war und wenn nicht unter seinen Händen, so doch unter seinen Augen entstanden ist.

Die Kunst, die sich in den Tafeln offenbart, ist ebensoweit entfernt von den ausklingenden Linien gotischer Kompositionen, die einem schönen Flächenornament glichen, wie von der freien Gruppenbildung der Miniaturisten, die Raum schaffen wollten für die Ereignisse, die sie erzählten. Multschers Linien stocken und hemmen sich gegenseitig in ihrem Lauf, und der Raum existiert ihm nur, soweit er mit Figuren erfüllt ist.

Daß Multscher die Möglichkeit räumlicher Zusammenbeziehung verschiedener Darstellungen nicht entgangen ist, beweist die Verbindung der übereinander angeordneten Szenen aus dem Marienleben durch Architekturteile,

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0115
© Universitätsbibliothek Heidelberg

die von der unteren in die obere Tafel hinaufreichen (Abb. 69 und 70). Das Dach der Gebäude, in denen sich zur Linken das Pfingstwunder vollzieht, zur Rechten Maria stirbt, schiebt sich vor die Darstellungen der oberen Reihe, die auf dem steil ansteigenden Gelände hinter dem Hause sich abspielen. Aber das Raummotiv hat nur noch rudimentäre Bedeutung. Die obere Reihe behält ihre volle Selbständigkeit und wird durch die Stärke der Modellierung an den vorderen Bildrand gedrängt. Der Raum ist nicht das grundlegende Element der Bildgestaltung wie in Mosers Altar, und auch die Architektur selbst bleibt in den alten Formen der italienisch-trecentesken Kunstübung befangen. Die dünnen Säulchen, die vorn die Figuren knapp überschneiden, stammen dorther ebenso wie die toskanische Form der Sockelbildung. Unmittelbar hinter den Figuren schneidet der Bildraum ab. Ganz eng schließen sich die Wände der Innenräume im Rücken der Menschen, und als einzelne plastische Versatzstücke stehen die isolierten Felsblöcke, die landschaftliche Situationen andeuten, auf der ebenen Bildtafel, die als vergoldete Fläche über den Köpfen der Figuren emporsteigt. Eine Ferne gibt es nicht, auch nicht den Versuch ihrer Gestaltung. Wo das traditionelle Kompositionsschema sie einbezieht, wie in der Verkündigung an die Hirten, die zur Darstellung der Geburt gehört, wird die Szene in kleinerem Maßstab aber gleicher Modellierungshöhe oberhalb angebracht, wie in einem plastischen Relief.

Vorn aber drängt sich die Menge der Figuren. Der Raum ist vollgestopft. Ein Körper schiebt sich an den anderen, so eng, daß nirgends eine Lücke bleibt, daß sie zu Mauern sich aneinanderschließen. Vor einer Wand von Menschen trägt Christus sein Kreuz. Von den meisten existiert nicht mehr als ein Stück des Gesichtes oder eine Hand. Reihen von Köpfen erscheinen, und der Maler bleibt die Rechenschaft schuldig über die Möglichkeit räumlicher Existenz zugehöriger Körper. Isolierte plastische Formen werden modelliert. Zwischen Arm und Hüfte des Mohrenkönigs erscheinen ein Profil und zusammengelegte Hände — vielleicht gehören sie dem Stifter des Altars. Hinter dem Zaun, der die Hütte der Geburt umgibt, drängen sich in zwei Reihen Menschen, die ihre Köpfe emporrecken, um das Wunder zu schauen. Vor dieser Reliefschicht werden in voller Ansicht die Gestalten entwickelt, die unmittelbar an der Handlung beteiligt sind. Hier gibt es nicht überraschende Verdeckungen und Überschneidungen. Mit der ausführlichen Sorgfalt des Plastikers studiert Multscher die Bewegungsmotive.

Noch Mosers Gestalten lebten wesentlich von dem Bewegungsduktus, dem sie eingeschrieben waren. Multscher baut körperliche Gebilde. Schon in der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0116
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 71 Hans Multscher. Gebet Christi am Ölberg. 1437
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

voraufgehenden Zeit waren hier und da Versuche ernsthafter Durchbildung von Verkürzungen unternommen worden. Aber immer wieder überwog die altgewohnte Neigung, in den verselbständigten Kontur allen Ausdrucksgehalt der Figur zu bannen und darüber ihre plastischen Möglichkeiten zu vernachlässigen. Die spindeldürren, gelenklos, empfindungsvoll gebogenen Arme und spinnenfingerigen Hände sind das Gemeingut der früheren Epoche. Multscher bildet im Gegensatz die Hände grob, und anstatt ihren linearen Kontur sprechen zu lassen, gibt er sie in schwierigen Verkürzungen, die allen Reichtum an plastischer Form offenbaren. Die Arme sind kurz und bewegen sich schwer in den Gelenken. Die Breite der Brust gibt den Maßstab ihrer Distanz, und Joseph, der anbetend kniet, scheint mit den behandschuhten Händen, die er in Schulterhöhe hebt, das Maß zu wiederholen.

Man käme in früherer Zeit nicht leicht auf so profane Gedanken. Mochte die Logik des Körperbaues lückenhaft sein, der Ausdrucksgehalt sprach unzweideutig klar (Abb. 71 und 72). Aber die Formengebung im einzelnen blieb oft noch altertümlich genug. Eine neue Kunst entstand nicht an einem Tage, und im ersten raschen Anlaufe ward nicht der ganze Weg durchmessen. Die Werke des zweiten und dritten Jahrzehnts, die in ihrer Zeit seltsam fortschrittlich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0117
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 72 Hans Multscher. Auferstehung. 1437
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

erschienen, bleiben bald wieder weit zurück. Schon nach einer kurzen Spanne konnte Mosers Altar veraltet erscheinen, ja, vielleicht war er rückständig schon, als er entstand, und wer unsere Deutung der Klage des Meisters nicht annehmen will, mag in ihr den Seufzer eines Alternden vernehmen, den Jüngere überflügelt hatten. Denn die dreißiger Jahre bereits brachten eine entschiedene Neuorientierung der Kunst. Der Versuch, die Wirklichkeit in ihrem vollen Umfange in den Darstellungsbereich einzubeziehen, hatte eine Umformung aller gewohnten Kompositionstypen auf der Grundlage räumlicher Entwicklung eines Vorganges zur Folge gehabt. Der Raum war als Bedingung allen Daseins erkannt worden, und man konnte sich bald nicht genug tun, Zufälligkeiten der Körpereinstellung, wie sie die natürliche Existenz im Raume mit sich bringt, als Kompositionselement aufzunehmen. Nun ist es wie eine Selbstbesinnung, als hätte man empfunden, daß man noch einmal von vorn beginnen müsse und die weitschauenden Versuche, an die eine erste, unbekümmerte Jugend sich gewagt hatte, einer späteren, reiferen Zeit überlassen.

In den Kompositionen des Frankfurter Kreuzigungsaltars trat die Sorge um den Mechanismus eines Geschehens sichtbar in den Vordergrund. Multschers Kunst stellt sich mit aller Entschiedenheit auf dieses eine Problem,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0118
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

ihr ist es überall viel mehr um das Mechanische zu tun als um das Seelische, das schwerer nun zur Oberfläche dringt.

Die Bilderfindung geht nicht so spielend leicht vonstatten wie in den Miniaturen. Das Tempo der Bewegungen selbst ist verlangsamt. Sorgfältiger wird Rechenschaft gegeben über die statischen Möglichkeiten der Körper. Die gegenseitigen Beziehungen der Figuren besitzen nicht die Geschmeidigkeit von ehedem. Man ist sich klarer über das Volumen einer Gestalt, und wie die eine eingreift in die Raumzone der anderen, das will eingehender überlegt sein. Jedes körperliche Gebilde, das in die Darstellung einbezogen ist, verlangt seine räumliche Daseinsmöglichkeit.

Die Kunst der neuen Generation ist als die heftigste Reaktion auf die schemenhafte Unwirklichkeit und keusche Innigkeit gotischer Flächenkunst zu verstehen. Die Menschen waren der lyrischen Gefühlsseligkeit, die in dem Körper nichts sehen wollte als das Gefäß des Geistes, der alle Realität nur ein Symbol der eigentlich wirklichen Existenz des Seelischen war, gründlich müde. Die ehrfürchtige Scheu vor der Überlieferung der heiligen Schriften war geschwunden. Man packte derb und unbekümmert zu. Nicht der Empfindungsausdruck der Legenden ist mehr die Hauptsache, sondern der plastische Gehalt, der sich den Bewegungsmotiven abgewinnen läßt. Es wird Ernst gemacht mit der Darstellung der Funktionen des menschlichen Körpers. Wie die Hände, so sind die Füße groß und derb, nicht die zierlichen Endigungen der Beine. Sie werden in energischen Winkel gesetzt, um als glaubhafte Träger des Körpergewichtes zu dienen.

Die neue Plastik bedingt zugleich eine andere Schwere der Figur. Die Menschen schweben nicht leicht über dem Boden, sie stehen, wuchtigen Statuen gleich. Die schwingenden Kurven der Gewandlinien hatte schon die vorangegangene Generation verlassen, hatte die steil herniederhängenden Stoffe am Boden gebrochen und flach gelegt, um der Figur eine Basis zu schaffen. Man spürt noch bei Multscher das Nachwirken dieses Systems. Aber die Stoffe sind voller geworden und falten sich nicht mehr leicht. Sie stauen sich am Boden in gewichtigen Massen, wie sie schwerer nun von den Schultern herniederhängen. Man fühlt die Dicke der derben Wollstoffe, die tiefe Faltentäler bilden und breite Grate, und die Härte der metallreichen Brokate, die in steiferen Massen ihre Träger umhüllen.

Die Versuche körperhafter Bildung des Gewandes gingen weit zurück ins 14. Jahrhundert. Sie standen im Zusammenhang mit der Aufnahme der plastischen Form überhaupt, die das lineare Schema der älteren Kunst ersetzte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0119
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

In bewußtem Gegensatz zu den schwingenden Kurven des alten Gewandes hatte der letzte gotische Gewandstil die voluminösen, röhrenförmigen Faltengehänge geschaffen, die von Arm und Hüfte, dem Gesetz der Schwere folgend, steil herniederstreben. Aber auch die neue Form erstarrte zum Schema, und unter der breiten Hülle blieb der Körper unerlöst. Nun erst entringt sich die Figur dem linearen Zwange. Noch bleiben Reste der alten Röhrengebilde, aber langsam wird auch das Gewand aus seiner letzten ornamentalen Gebundenheit befreit.

Die Fülle neuer Möglichkeiten des plastischen Gewandes reizt den Bildhauer zur Darstellung, und der Maler geht ihnen nach, indem er die Faltentäler durch schwere Schatten eintieft. Die Beobachtung der Schlagschatten wird zu einem der Hauptmittel malerischer Gestaltung kubischen Daseins. Multscher gebraucht es noch nicht mit aller Konsequenz. Er wagt noch nicht, über die Körper selbst fremde Schatten zu legen, läßt sie nur an Wand und Boden spielen. Aber wie sehr das Kunstmittel als neu und wirkungsvoll empfunden wurde, beweisen die Gerätestilleben in Nischen und die Blumenvasen am Boden, die eigens hingerückt sind, um Effektstücke des Schattenschlags zu erproben.

Die lichte Zartheit der alten Farben würde nicht zu Multschers grobschlächtigen Figuren passen. Auch der Farbe teilt sich ein anderes Volumen mit, eine gewichtige Schwere. Starke Lokaltöne stehen nebeneinander. In einfachem Wechsel folgen sich die verschiedenen Rot, die Grün und die Blau und Gelb. Multscher ist alles eher als ein Geschmackskünstler. Dem bäuerisch lauten Gehaben seiner Menschen entspricht die unbekümmerte Farbigkeit der Tafeln.

Man muß versuchen, sich die Wirkung zu vergegenwärtigen, die von den Altargemälden Hans Multschers ausgegangen ist, als sie im Jahre 1437 enthüllt wurden. Hier war das Leben bitter ernst genommen. Der Schmerz erschöpfte sich nicht in dem anmutigen Linienspiel edler Gebärden, Christus war nicht mehr der strahlende Apollo des neuen Glaubens, eher glich er einem dörflichen Eiferer, Maria war aus einer milden Göttin eine derbe Magd geworden. Die alten und oft gemalten Geschichten glichen in all ihrer bühnenhaften Zurichtung Geschehnissen von heute oder gestern, und die Bauern der Heimat traten als handelnde Personen auf.

Am Orte ihres Entstehens bleibt Multschers Kunst ohne Vorläufer und ohne Nachfolger, so sehr daß die Flügeltafeln eines anderen Altares, der im Abstand von zwei Jahrzehnten in seiner Werkstatt entstand, als die Schöpfung nicht nur einer anderen Hand, sondern einer anderen Generation erscheinen. Seiner persönlichen Ausdrucksform kommt ein Werk allein nahe, das auf Grund seiner Herkunft aus dem Kloster Benediktbeuren der Münchener

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0120
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 73 Bayerischer Meister. Kreuzigung Christi. Mitte des 15. Jahrhunderts. Schleißheim, Gemäldegalerie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0121
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Schule zugerechnet wird (Abb. 73). Ist es nicht möglich, Multschers Hand in der Tafel zu erweisen, so ist sie doch Zeugnis seines Geistes in einem weiteren Verstande. Da sind die schweren, untersetzten Gestalten, die bäuerisch häßlichen Menschen, aus deren Zügen ein Ringen um Ausdruck spricht, die massig schwere Füllung der Bildfläche, die dicken, breit und oft noch in Röhrengeschieben fallenden Gewänder, die mächtigen Turbane, das fast schreckhaft wirkende Mißverhältnis im Größenmaßstab, — die Dreiergruppe unter dem Kreuz erinnert unmittelbar an die Häscher von Multschers Ölberg, — die gewagten Verkürzungen, — hier zielen zwei Bogenschützen aus dem Bilde heraus geradewegs auf den Beschauer, — und endlich stimmen selbst Einzelformen überein wie die Felsen, die wie aus weicher Materie mit dem Hohleisen geschnitten sind.

Ob der Meister der Tafel aus Multschers Kreise hervorging, muß trotzdem fraglich bleiben. Jedenfalls steht sie ihm unmittelbarer nahe als die Altarflügel in Laufen, die nur die allgemeinen Kennzeichen des Zeitstiles mit Multschers Kunst verbinden, und die allein nicht genügen, den Stil seiner Tafeln aus einer lokalen Tradition herzuleiten. Viel mehr in zeitlicher als in örtlicher Gebundenheit ist dieser Stil zu verstehen. Über die Grenzen nachbarlicher Zusammengehörigkeit weit hinaus sind Analogien allgemeinerer Art im gleichzeitigen Kunstschaffen aufzusuchen.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0122
© Universitätsbibliothek Heidelberg

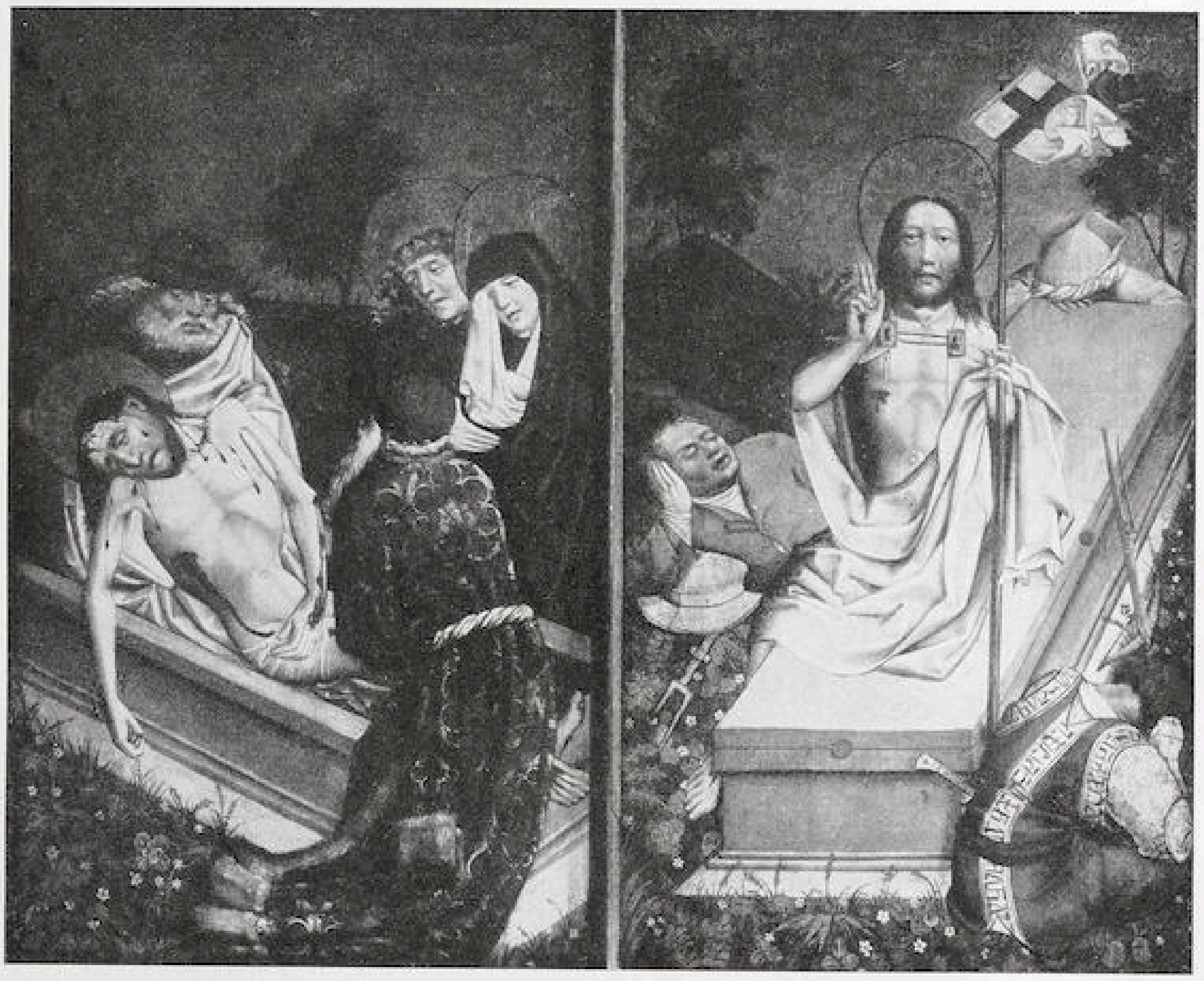


Abb. 74 Fränkischer Meister. Grablegung und Auferstehung Christi. Vom Barbaraaltar. 1447
Breslau, Altertümer-Museum

DER MEISTER DES TUCHERALTARS
UND DIE NÜRNBERGER MALEREI VOR DER JAHRHUNDERTMITTE

In Nürnberg scheinen die Bedingungen für die Entstehung der neuen Stilform günstiger gewesen zu sein als an anderen Orten. Hier war bis weit in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts hinein der italienisch-böhmische Stil herrschend geblieben, die plastische Gesinnung der Malerei war niemals von dem leichteren Spiel der Kräfte abgelöst worden, das in der burgundischen Kunst das neue Ideal freier Raumbildung in den Vordergrund gerückt hatte. Das späte Nachwirken böhmischer Tradition muß als bezeichnend angesehen werden für die Sinnesart der nürnbergischen Malerei. In ungebrochener Tradition schließt die Kunst des unbekannten Meisters, der den Tucheraltar in der Frauenkirche geschaffen hat, an die Stilform seiner unmittelbaren Vorläufer in Nürnberg an, und darüber hinaus führen die Beziehungen zurück bis zu den Heiligen der Burg Karlstein. Dort finden sich

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0123
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 75 Meister des Tucheraltars. Die heiligen Augustin und Monika
Flügel des Tucheraltars. Nürnberg, Frauenkirche

die klobigen Züge der Gesichter, dort sogar Einzelheiten, wie die plastischen Stilleben in den Schreibpulten. Ist es richtig, daß der Name des Meisters Hans Peurl gewesen ist, so würde, da die Peurl ein in Nürnberg ansässiges Geschlecht waren, die Tatsache bodenständiger Überlieferung auch in der persönlichen Abstammung des Künstlers ihre Bestätigung finden. Allein in einem Jugendwerke seiner Hand, dem Kreuzigungsaltärchen des Johannes-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0124
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 76 Meister des Tucheraltars. Die heiligen Augustin und Leonhard
Flügel des Tucheraltars. Nürnberg, Frauenkirche

friedhofes, finden sich Züge, die auf die zierliche Kunst weiträumiger Komposition hinweisen, so sehr, daß der Versuch gemacht werden konnte, das Werk der Hand Lukas Mosers zuzuweisen. Aber so weit die anmutig gebildete Gruppe der Trauernden um die empfindsam gelagerte Gottesmutter unter dem Kreuze sich von der härteren Formgebung des reifen Meisters entfernt, schon in den schwereren Formen der Körper wie in der knapperen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0125
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Fassung des Raumes offenbart sich die Kunst eines Geistesverwandten und Zeitgenossen Hans Multschers.

Die gleichen Worte, mit denen Multschers Tafeln charakterisiert wurden, können vor des Tuchermeisters Werk wiederholt werden. Auch er stellt ein Stilleben aus Büchern und Geräten und freut sich der plastischen Wirkung kleinteiliger Form (Abb. 76). Auch er bildet an kurzen Armen große Hände, deren Gelenke sorgfältig gezeichnet und gern in starken Verkürzungen modelliert sind. Sein heiliger Augustin hält die Hände nicht anders als Multschers Joseph. Auch ihn freut es, das plastische Tiefenmaß des Körpers an dem Abstand der Hände zu messen. Aber im Gegensatz zu der derben Vitalität, die Multschers Kunst kennzeichnet, scheint etwas von der dumpfen Schwerblütigkeit der älteren Malerei Nürnbergs sich noch auf den Meister des Tucheraltars vererbt zu haben, dessen Gestalten in finsterem Schweigen oder mürrischem Ernst vor sich hinstarren.

Ein persönlicher Charakter hebt sich ab auf dem Grunde einer gemeinsamen Stilform, die seiner Auswirkung entgegenkam. Das Körpergewicht war entdeckt. Und die Entdeckerfreude erklärt die Vorliebe für schwere, gedrungene Proportionen. Ein Zug zum Statuarischen beherrscht die gesamte Malerei der Epoche. Multscher füllt die Tafel wie ein plastisches Hochrelief, der Tuchermeister liebt es, die Figur einzeln dem flachen Grunde aufzumodellieren (Abb. 75), in ebenso bewußtem Gegensatz zu der alten, gotischen Rhythmik, die jeden Körper in seiner Beziehung auf den nächstfolgenden verstand und die Gruppen in anmutigen Kurven zusammenschloß. Hart steht eine Figur neben der anderen, in starrer Silhouette abgeschlossen gegen die Umwelt. In einer Kreuzigung klingen nicht mehr verbindende Linien aufwärts und wieder hinab. Geradeaus gerichtet hängt der Körper des Kruzifixus, wie zu Stein erstarrt stehen zu den Seiten Maria und Johannes. Alles Leben ist nach innen verlegt. Nicht die Umrißlinie spricht. Eine verhaltene Kraft offenbart sich in den stockend wie gegen schweren Widerstand drängenden Bewegungen. Mit plumpen Füßen stehen die gnomenhaft kleinen Gestalten der heiligen Einsiedler Paulus und Antonius auf dem Boden. Unbekümmert um das Format der Tafel, die fast zur Hälfte leer bleibt, bildet der Meister seine wuchtig untersetzten Greisenfiguren.

Wie für Multscher, so ist auch für den Tuchermeister das Quadrat die natürliche Bildform. Multschers gemalten Hochreliefs gleicht das Ehenheim-Epitaph in der Lorenzkirche (Abb. 77), das mit Sicherheit dem gleichen Meister zugeschrieben werden kann, von dem der Tucheraltar in der Frauenkirche her-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0126
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 77 Meister des Tucheraltars. Ehenheim-Epitaph. Nürnberg, Lorenzkirche

rührt. Drei Heilige empfehlen den geistlichen Stifter dem Schmerzensmann. Aufgereiht nebeneinander stehen die vier Gestalten. Kaum merklich wird die räumliche und inhaltliche Beziehung. Laurentius, Helena und Konstantin stehen in leichtem Bogen einwärts, Christus vorn, hart am äußeren Bildrande. Wie anders lautete ein solches Thema in früherer Fassung, und wie anders später. Da gab es rhythmische Beziehungen aufwärts zu den Himmlischen und hinab zu dem irdischen Stifter. Der Tuchermeister meidet die Zentralkomposition und jede Beziehung überhaupt, außer der unmittelbar körperlichen Berührung. Die Figuren stoßen einander mit den Ellenbogen, so dicht ist der Raum gefüllt, und jede Gestalt hat für sich das gleiche Maß von Schwere.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0127
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Wie in Multschers Tafeln, so entspricht hier der verhaltenen Stimmung der Menschen die schwere und reiche Farbe, die im Gegensatz zu dem lichten Idealton der älteren Kunst dem leuchtenden Golde tiefe und ernste Töne gesellt. Ähnlich dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts wollte die Kunst der Meister, die um 1440 in Deutschland am Werke waren, die Farben dunkel, die Proportionen schwer und die Menschen häßlich. Niemals zuvor diente ein so athletenhaft bäurischer Körper als Modell für den Heiland. Sollen die Gestalten körperhaft wirken, sollen sie laut sprechen, sich gebärden wie die Leute der Wirklichkeit, die man kennt, so muß, weil im Leben die Schönheit der Ausnahmefall ist, auch in der Kunst an die Stelle edler Anmut derbe Häßlichkeit treten. Es ist die Stimmung, die jede naturalistisch orientierte Kunst kennzeichnet, und der Aufruhr, den damals die neue Malerei verursachte, kann nicht kleiner gewesen sein als der Lärm, der um Courbet entstand.

Soviel die Tradition der nürnbergischen Kunst selbst einem Künstler von der Art des Tuchermeisters zu geben vermochte, auch sein Stil ist nicht zu erklären ohne die Dazwischenkunft neuer Eindrücke. Auch für seine Formgebung erweist sich als notwendig die Voraussetzung einer gemeinsamen Orientierung der Zeit, die über enge lokale Grenzen hinausgreift. Durch manche kompositionelle Analogien läßt sich ein Wechselspiel der Kräfte belegen, wie die nahe Verwandtschaft der Auferstehung des Tuchermeisters mit der des Multscher nicht wohl einem Zufall allein zugeschrieben werden kann.

Darf trotzdem auf eine äußere Übereinstimmung kein allzu großes Gewicht gelegt werden, so bleibt maßgebend die gleiche Richtung der künstlerischen Intention. Ihr gilt es nachzugehen, und der Weg, der damit gewiesen ist, führt nicht nur über die Grenzen Nürnbergs, sondern über die Deutschlands hinaus. In den Werken des Meisters von Flémalle sind die Forderungen des neuen Tafelbildes im Umkreise nordalpiner Malerei zuerst mit aller Konsequenz gestellt und erfüllt. Der entscheidende Schritt zur großen Tafelmalerei wurde durch ihn vollzogen. Er ersetzte die ungefähren Formandeutungen der Miniaturmaler auf Grund eingehender Naturstudien durch sorgfältig modellierte Körperbildungen. Die schwingenden Kurven, die eine Bewegung mehr symbolisierten als darstellten, sind preisgegeben. Die Gebärde entwickelt sich von innen heraus, wird nicht mehr einem zuvor bestimmten Linienschema eingeschrieben.

Über solche Gemeinsamkeit der allgemeinen künstlerischen Problemstellung hinaus finden sich auch im einzelnen innerhalb des Werkes des Flémallemeisters Analogien zu dem Nürnberger Tucheraltar wie zu Multschers Tafeln. Die großflächige Behandlung der Form, die übertrieben plastische Modellierung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0128
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

kehrt ebenso wieder wie die Freude an realistischer Durchbildung im einzelnen, wie die lederartig dicke Haut, die sich gern selbständig in Falten legt, das Interesse für den Schlagschatten, der die Körper vom Hintergrunde löst, die detaillierende Naturbeobachtung im kleinen, die noch mit der verallgemeinernden Behandlung wichtiger Teile im Widerstreit liegt, die eingehend modellierten und in Verkürzung gezeichneten Hände, und schließlich möchte man auch einzelne Motive, wie die schlafenden Wächter am Grabe des Auferstehenden auf dem Flügel des Tucheraltars, mit den groben Zügen der Gesichter und dem umständlich gewundenen Turban nicht ohne engere Beziehung zu einem Werke von der Art des Frankfurter Kreuzigungsfragmentes entstanden denken.

Der Tuchermeister ist die überragende Persönlichkeit innerhalb der Nürnberger Kunst seiner Zeit. Aber es wäre falsch, sein Werk als isoliertes Phänomen am Orte seines Wirkens zu deuten. Er steht innerhalb einer allgemeinen Strömung, und es ist heut nicht mehr möglich, zu bestimmen, inwieweit auf einzelne Meister die entscheidenden Taten der Stilwandlung zurückzuführen sind. Immer wieder finden sich Fäden, die auf eine Gemeinsamkeit der Entwicklung hindeuten, der die Landesgrenzen nicht trennende Schranken gewesen sind. Überdies muß an der Stätte eines reichen künstlerischen Lebens, zu der Nürnberg im Laufe des 15. Jahrhunderts sich entfaltete, das Zusammenwirken verschiedener Kräfte vorausgesetzt werden. Aus dem Dunkel der Zeiten tauchen einzelne Persönlichkeiten empor, die den Tuchermeister auf seinem Wege begleiten.

Den weiteren Umkreis nürnbergischer Malerei der Zeit bezeichnen ein 1442 datiertes Schutzmantelbild der Klosterkirche in Heilsbronn und eine Beschneidung Christi im Aachener Suermondtmuseum, die der Art des Tuchermeisters selbst unmittelbar nahestehen, sowie der kleine Kreuzigungsaltar in St. Sebald in Nürnberg, eine Stiftung der Familie Haller, der den deutlichen Einfluß seiner Kunst zeigt, endlich eine Kreuzigungstafel, die in das Karlsruher Museum gelangte (Abb. 78), der kostbarste Überrest der Stilgruppe, deren Wirkung weit über das eigentlich nürnbergische Gebiet hinausreicht.

Nürnberger Werkstätten scheinen schon früh für auswärtigen Bedarf gearbeitet zu haben. Wie die Kunst der fränkischen Hauptstadt um die Jahrhundertwende vom Osten entscheidenden Einfluß empfangen hatte, so strahlte sie nun ebendorthin ihre Wirkung aus. So ist in Breslau eine Reihe wichtiger Denkmäler Nürnberger Malerei erhalten, stand in der dortigen Barbarakirche das umfangreichste Altarwerk aus dem Kreise des Tuchermeisters. Sicher hat, wenn nicht der Altar selbst einer Nürnberger Werkstatt entstammt,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0129
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 78 Fränkischer Meister. Kreuzigung Christi. Um 1440
Karlsruhe. Kunsthalle

sein Meister hier seine Schulung empfangen. 1447 ist der Altar datiert. Er gehört in die Zeit der reifen Arbeiten des Tuchermeisters, aber man glaubt noch etwas von gotischem Rhythmus und der naiveren Erzählungslust der vergangenen Zeit in dem Werke zu spüren. Vielleicht sollte man daraus schließen, der Meister sei schon ein alter Mann gewesen, als er den umfangreichen Flügelaltar schuf. Aber seine Hand läßt sich nirgends sonst erweisen, und seine Persönlichkeit bleibt ein Rätsel, da nur mehr dieses eine Zeugnis seines Wirkens erhalten scheint.

Es erinnert noch an die kompositionellen Freiheiten der Generation Meister Franckes, wie eine Grablegung in der Diagonale mit vielen Überschneidungen sich ordnet, wie oftmals ein Arm ein Gesicht verdeckt, und auch die schwingende Kurve mancher Gestalten gemahnt an die gotische Tradition. Der Meister verliert sich noch gern in den Ton leichter Erzählung. Die Darstellungen aus der Legende der heiligen Barbara beweisen es. Aber in den Passionsgeschichten fügt sich doch manches schon der neuen Typik, wie die Auferstehung (Abb. 74), die an den Kanon des Multscheraltars anklingt. Vor allem aber spricht die körperliche Nachdrücklichkeit jeder Bewegung für einen Mann der neuen Zeit. Die Glieder werden zusammen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0130
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 79 Fränkischer Meister. Kreuzigung Christi. Vom Barbaraaltar. 1447
Breslau. Altertümer-Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0131
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

gehalten, sie spreizen sich nicht. Es gehört zu den charakteristischen Motiven des neuen Stiles, wie die Füße der beiden Schächer (Abb. 79) sich in verhaltenem Drängen gegen die Stricke stemmen, ganz im Gegensatz zu dem unflätigen Strampeln, das spätere Zeiten liebten, und ebenso erweist sich die neue Art in der starken Modellierung der übertrieben schweren Akte wie in der geschlossenen Silhouette der bildeinwärts knienden Magdalena und der Gruppe der Trauernden auf dem Bilde der Kreuzabnahme. Der Meister sucht starke Verkürzungen, weil sie der Bewegung Ausdruckskraft geben. Darum schleift ein Reiter die heilige Barbara bildeinwärts, und der Engel gibt die Gegenrichtung, oder die Hand eines Kriegsknechtes verkürzt sich jäh, um dem Worte, das er spricht, Nachdruck zu verleihen. Auch wenn eine Bewegung mißlingt, bleibt sie energiegesättigt. Denn keine Form ist ohne Bedeutung, jede in ihrer Funktion empfunden. Die Architekturen klemmen sich ebenso gewaltsam wie die Bewegungen der Menschen. Sie sind körperlich-plastische Erscheinung, nicht anders als die Figuren. Es bedeutet nichts Ungewöhnliches, daß der Turm, aus dem Barbara entflieht, viel zu klein ist nach dem Maßstab der Wirklichkeit. Aber hier erscheint das Wunder nur um so größer, weil die Tür so niedrig ist, aus der die Jungfrau entschlüpft.

Wie der Breslauer Barbaraaltar auf den östlichen Ausstrahlungskreis der Nürnberger Malerei, so deutet ein Altar der Reglerkirche in Erfurt auf ihr nordwestliches Einflußgebiet. Und zugleich erweisen sich die verbindenden Züge gemeinsamen Zeitstiles, wenn ebenso wie die spezielle Formgebung der Tafeln an die Werke des Tuchermeisters, so die allgemeinen Grundlagen der Stilbildung an den Multscheraltar anklingen.

Eine kompositionelle Verwandtschaft gibt den ersten Hinweis. Die Darstellung des Pfingstwunders von Multschers Tafel kehrt in gleicher Anordnung auf einem der Altarflügel in Erfurt wieder (Abb. 80). Wie bei Multscher teilen zwei Säulchen vorn die Bildfläche. Schräg einwärts sind die niedrigen Bänke geschoben, auf denen die Apostel, vom Rücken gesehen, sitzen. Bei aller Freiheit der Einzelbildung finden sich nahe verwandte Motive ähnlicher Handhaltungen, die auf ein gemeinsames Urbild zurückweisen, das nirgend anders zu suchen ist als in dem toskanischen Trecento, aus dem es auf dem gewohnten Wege, durch die Vermittlung der südfranzösisch-burgundischen Malerei nach dem Norden gelangt sein mochte.

Die Architekturmotive interessierten den Plastiker Multscher nur, insoweit sie den Figuren als Rahmen dienen. Sie sind in der Rückbildung begriffen. Und der Erfurter Meister gebraucht sie allein um ihrer dekorativen Funktion

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0132
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 80 Erfurter Meister. Pfingstwunder. Mitte des 15. Jahrhunderts
Vom Altar der Reglerkirche in Erfurt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0133
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

willen. Noch weniger als Multscher denkt er an die Gestaltung eines realen Innenraumes, dem die Säulchen vorn als Stützen des Daches dienten. Er verbaut sie in eine flache Lettnerarchitektur mit Kielbögen und zierlichen Statuetten in gotischen Nischen.

Der alte Bildrahmen wird noch einmal lebendig, er dringt nicht wie bei Moser in den Raum der Darstellung selbst ein. In einem Abstande legt er sich vor ihn, wie das Maßwerk der Fassade des Straßburger Münsters sich freiplastisch von seiner Unterlage ablöste. Hinter der offenen Arkadenstellung wird der Bildraum in eine flache Schicht zwischen Rückwand und Säulen eingespannt.

Mit einer erstaunlichen künstlerischen Ökonomie sind die selbstgewählten Schranken zu Hauptträgern des Kompositionsgerüstes gemacht, so daß innerhalb der schmalen Raumschicht jedesmal die Zentralfigur im Mittelfelde herausgehoben wird, und ohne sichtbaren Zwang die Nebenpersonen der Handlung in den seitlichen Abschnitten Platz finden. Man muß es sich vergegenwärtigen, wie in der Darstellung der Dornenkrönung (Abb. 81) Christus ganz frei in den Raum gesetzt erscheint, und wie doch als die fünf Richtpunkte sein Haupt, Hände und Füße zwischen den zwei Säulen im Mittelfelde gefaßt sind. In wilder Bewegung toben um ihn die Henkersknechte, und auch sie sind durch die rahmenden Linien gebändigt, in die zwei Nebenkompartimente gebannt.

Überzeugende Zuweisungen anderer Werke an den Meister des Erfurter Altars sind bisher nicht geglückt. Sein Temperament würde sich kaum verleugnen, wäre man auf weitere Äußerungen aufmerksam geworden. Unbekannt wie sein Name bleibt seine Herkunft, die nur mehr in einem allgemeinen Sinne auf den Kreis nürnbergischer Malerei verweist, als dessen Haupt der Meister des Tucheraltares weit emporragt.

Die Stilgleichung einer zeitlich klar umschriebenen Gruppe von Werken wird in jedem Einzelfalle deutlicher faßbar als die unterscheidenden Merkmale lokaler Kunstübung. Rückschlüsse auf örtliche oder werkstattmäßige Zusammenhänge haben sich oftmals als trügerisch erwiesen. So geht es nicht an, den Nürnberger Meister des Tucheraltars mit dem Schöpfer einer großen Kreuzigungstafel im Wiener Museum gleichzusetzen, die den Namen Pfenning und die Jahreszahl 1449 mit dem Motto, das Jan van Eyck gebrauchte: „als ich chun" als Inschrift trägt (Abb. 82). In jenem Pfenning, dessen Name allerdings noch in keiner Urkunde wiedergefunden wurde, muß der Hauptmeister einer österreichischen Lokalschule vermutet werden, während die Verwandtschaft seiner Tafel mit den nürnbergischen Schöpfungen der Zeit lediglich auf der Gemein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0134
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

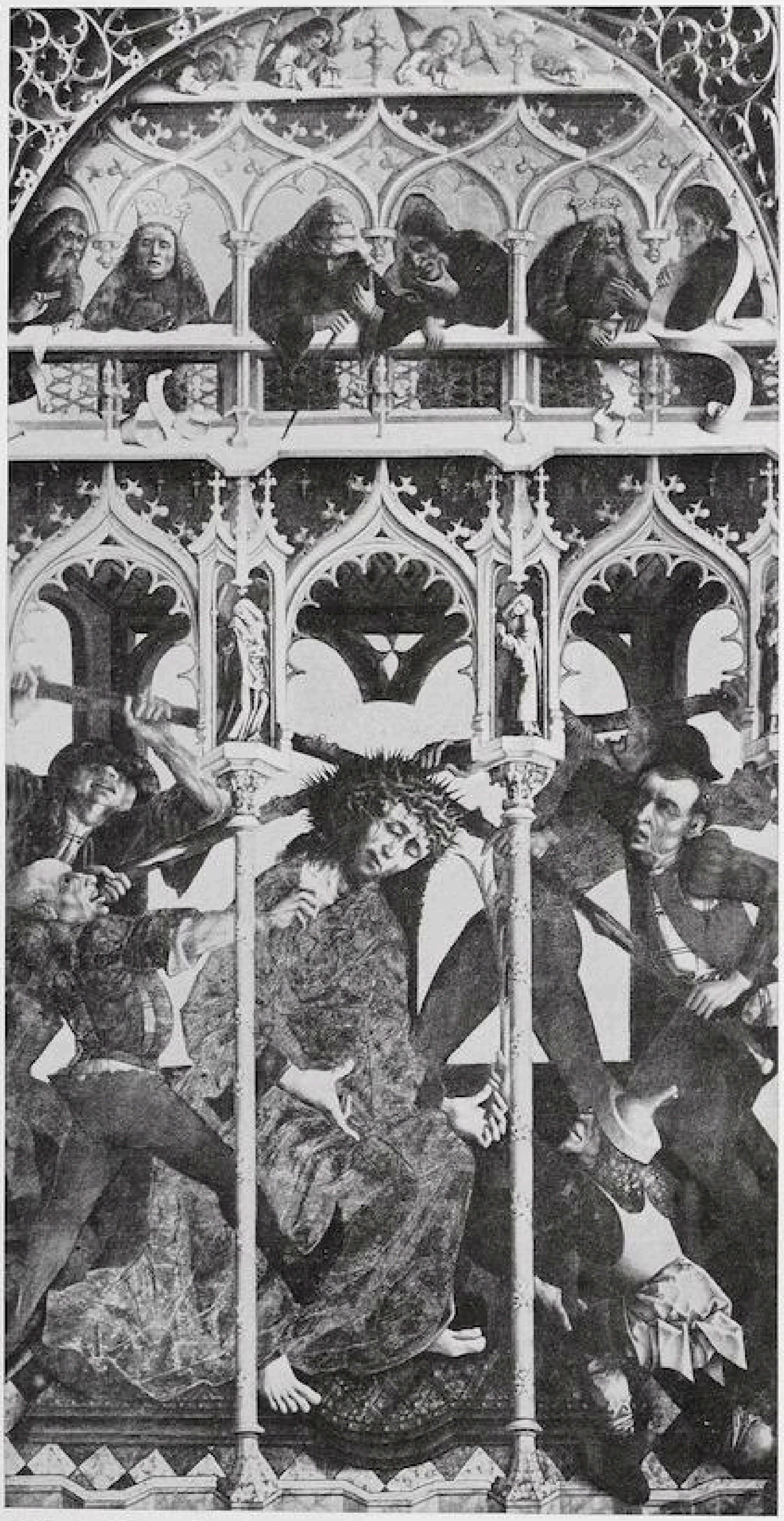


Abb. 81 Erfurter Meister. Geißelung Christi. Mitte des 15. Jahrhunderts
Vom Altar der Reglerkirche in Erfurt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0135
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 82 Meister Pfenning. Kreuzigung Christi. 1449. Wien, Museum

schaft einer Generation zu beruhen scheint, die sie ebenso mit den Altartafeln Hans Multschers verbindet. Wieder ist eine Menschenwand gebaut, ein Meer von Köpfen und Helmen, die in starrer Horizontale vor dem gemusterten Goldgrunde stehen, und vor ihnen, am vorderen Rand der Bühne, bewegt sich die kleine Zahl der handelnden Personen in plastisch reichen Motiven. Eine Kreuzigung „mit Gedräng“ im wörtlichsten Sinne.

Die Zuweisung der Kreuzigungstafel Meister Pfennings an den südost-deutschen Kunstkreis wird durch eine nicht geringe Zahl stilverwandter Schöpfungen belegt, von denen ein Marienzyklus im Stift Klosterneuburg durch seine Herkunft sicher lokalisiert, eine große Kreuzigung im Grazer Dom (Abb. 83)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0136
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

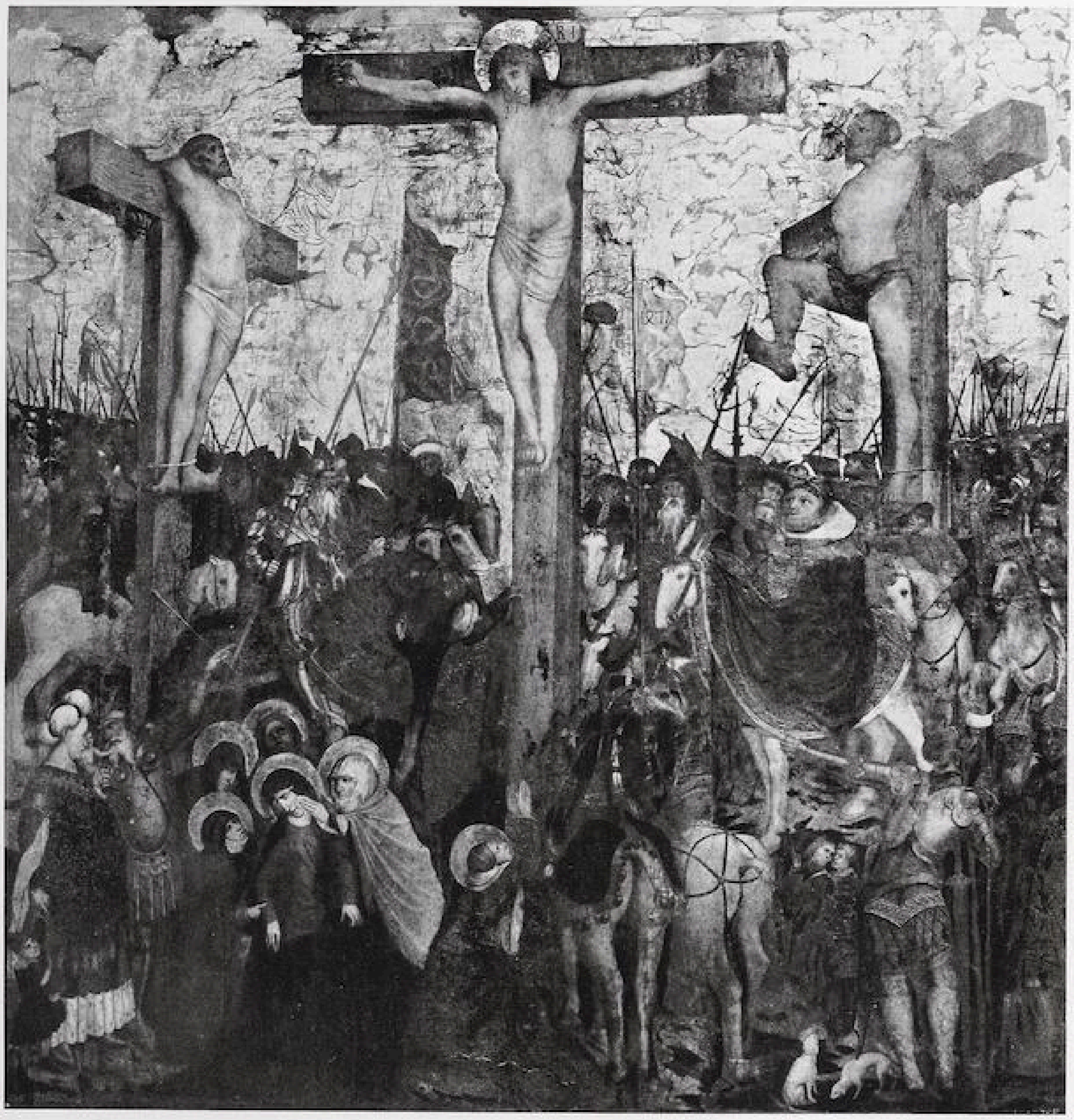


Abb. 83 Konrad Laib. Kreuzigung Christi. Graz, Dom

inschriftlich als Schöpfung des Salzburger Meisters Konrad Laib beglaubigt ist. Enge Beziehungen, die jene beiden auch kompositionell verwandten Tafeln verbinden, genügen nicht, einen werkstattmäßigen Zusammenhang zu begründen und entgegen der Aussage der Signaturen beide einem Meister zuzuweisen.

Konrad Laib stammte, nach einer Eintragung des Salzburger Bürgerbuches, aus Eislingen in Schwaben. Ob er in seiner Jugend selbst mit Hans Multscher, mit dem Tuchermeister oder etwa mit Konrad Witz in Berührung gekommen sei, wird sich schwerlich ergründen lassen. Wohl aber liegt der Gedanke nahe, daß ihn die Wanderschaft von Salzburg, der Stadt des „Venediger Handels",

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0137
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

nach Italien geführt habe, denn wie Pfennings, so steht seine Kreuzigung der Form nach innerhalb der deutschen Kunst der Zeit allein für sich, während sie in Altichieros Fresko der Georgskapelle zu Padua eine gewiß nicht zufällige Parallele findet. Die Bildung der Falten in großen, hängenden Kurven steht dem Gewandstil des Altichiero nahe. Die Frau mit dem Kind an der Hand, ganz links im Vordergrunde, stammt aus dem Paduaner Fresko, dorther die besondere Art der Raumfüllung durch eine dichtgedrängte Menge von Menschen und Pferden, von deren hinterer Reihe nicht mehr als die Köpfe sichtbar werden. Vor neutralem Grunde steht die kompakte Menschenmasse, die in einer durchgehenden Horizontale oben abschneidet.

Vergleichsweise altertümliche Züge charakterisieren die österreichische Kunst um die Jahrhundertmitte. Jenseits der Alpen, wo Konrad Laib seine Vorbilder suchte, vermochten zu jener Zeit deutsche Künstler fruchtbare Anregung nicht zu finden. Das Neue zu erfassen, das dort im Werden begriffen, waren sie nicht vorbereitet. So ging allein Wirkung aus von den Schöpfungen einer verhältnismäßig altertümlichen Kunst, ähnlich wie auch in Nürnberg noch jetzt Kompositionen des Trecento einflußreich blieben. Nicht vom Süden strahlte das neue Licht. Der Westen bestimmte das Schicksal deutscher Malerei.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0138
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

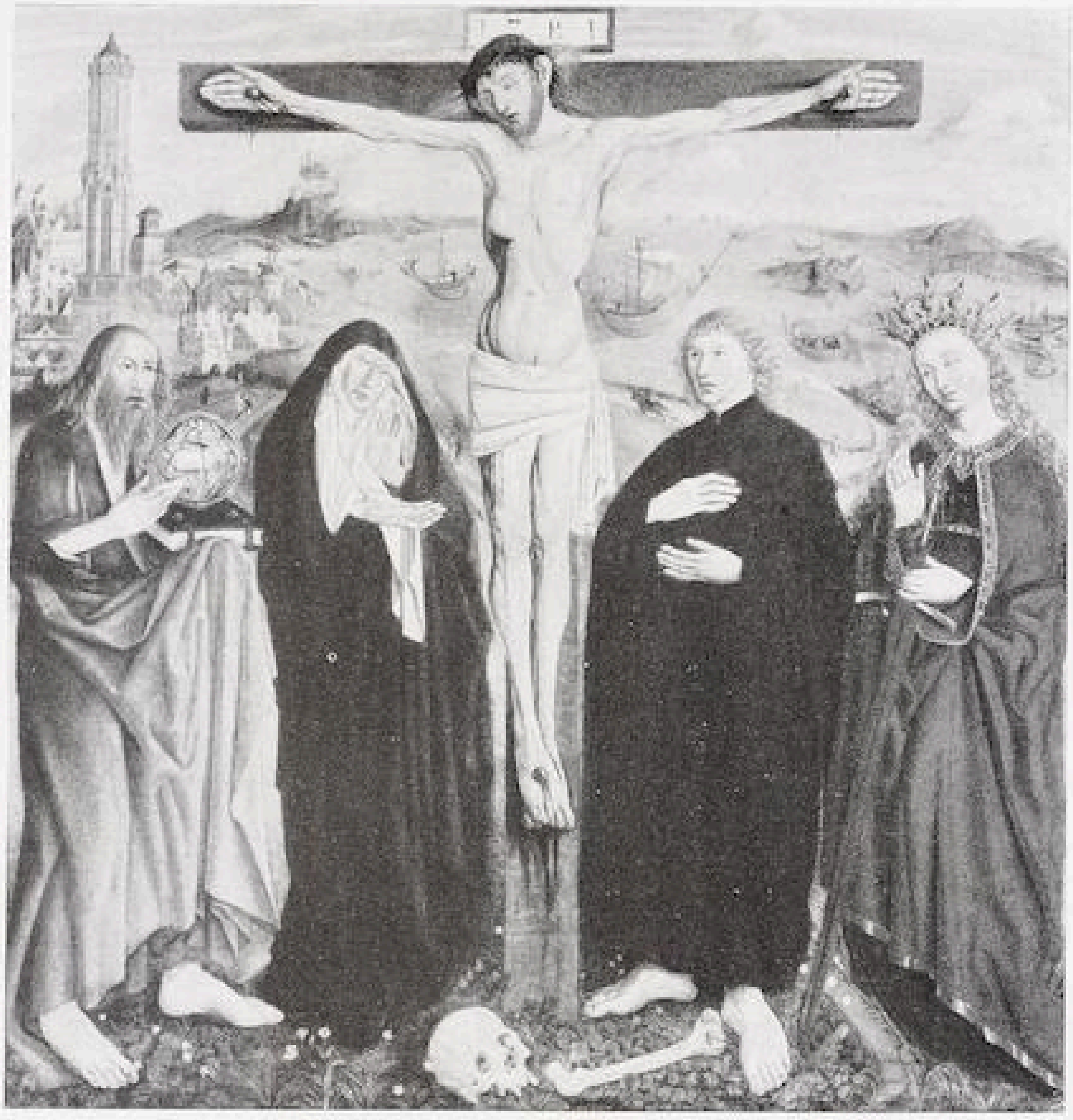


Abb. 84 Meister der Bodenseegegend. Christus am Kreuz mit Heiligen
Vom Altar aus Feldbach. Mitte des 15. Jahrhunderts. Frauenfeld, Museum

KONRAD WITZ

Weisen alle Anzeichen auf die westliche Herkunft eines starken Einflusses, dem die deutsche Malerei im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts unterlegen ist, so war es gewiß kein Zufall, daß der äußerste Südwesten deutschsprechenden Landes selbst die Heimat der zentralen Persönlichkeit jener Epoche gewesen ist. In der Kunst des Konrad Witz werden die in Oberdeutschland schwerer zu fassenden Beziehungen zur Kunst des Meisters von Flémalle deutlicher greifbar. Es ist versucht worden, auf Grund der auffallenden Analogie künstlerischer Problemstellung Witz zu einem Schüler des Meisters von Flémalle zu stempeln. So weit wird man nicht gehen. Die Gleichheit der künstlerischen Aufgabestellung genügt nicht für die Begründung einer schulmäßigen Abhängigkeit.

So hoch das Maß der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung der großen Meister zu veranschlagen ist, sie stehen in zeitlicher und örtlicher Gebunden-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0139
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

heit, und wenn sie die eindrücklichste Lösung bildnerischer Probleme geben, so sind sie darum nicht die einzigen, die an ihrer Bewältigung arbeiteten. Aber sicher ist die künstlerische Heimat des Flémallers, dessen Stil in neuer Zeit mit guten Gründen mit dem Meister des Dionysmartyriums in Zusammenhang gebracht wurde, auch das Ursprungsgebiet der Witzschen Malerei, und man glaubte, die stilkritisch gewonnene Erkenntnis durch historische Daten erhärten zu können, da man die Spur von Konrads Vater in einem Meister des burgundischen Hofes erkennen wollte. Nicht ohne Gewaltsamkeit wurde eine Reihe von Daten zu dem Zweck zusammenbezogen. 1402 war ein Maler Johannes Wyezinger aus Konstanz in Nantes beschäftigt. 1412 erwähnen Konstanzer Urkunden einen Hans Witz, 1424 wird in Brügge ein burgundischer Hofmaler, Hance de Constance genannt, und endlich war 1440 in Chambéry ein Maler Jean Sapientis beschäftigt. Es ist wenig wahrscheinlich, daß alle diese Nachrichten sich auf die gleiche Persönlichkeit beziehen, weiß man doch nicht einmal, ob der Vater Hans Witz, der um das Jahr 1410 mit dem eben erst dem Knabenalter entwachsenen Sohne von Rottweil nach Konstanz übersiedelte, Maler gewesen ist. Sein Sohn Konrad wird im Konstanzer Steuerbuche 1418 zum ersten Male erwähnt. Im Jahre 1434 wurde er in Basel in die Zunft „Zum Himmel" aufgenommen, und er erhielt im folgenden Jahre das Bürgerrecht, woraus der Schluß zu ziehen ist, daß er schon einige Jahre in der Stadt ansässig gewesen war.

Die Eintragungen in den Steuerbüchern lassen darauf schließen, daß Konrad Witz sich ein ansehnliches Vermögen erworben hatte. Es war damals die Zeit des großen Kirchenkonzils, und Konrad Witz scheint unter den hohen Herren, die in Basel weilten, manchen Gönner gefunden zu haben. Der Bischof von Genf, François de Mies, ließ den Künstler, als er 1443 in seine Diözese zurückkehrte, mit sich kommen, und im folgenden Jahre wurde dort der Altar errichtet, in dessen Flügeltafeln das letzte Werk des Meisters erhalten ist.

Wie in Konstanz in den Konzilsjahren von 1414—18, so muß sich in Basel während der langen Jahre von 1431—1443, die das Konzil in Anspruch nahm, ein außerordentlich reges Leben entwickelt haben. Hier berührte eine starke Welle internationaler Kultur den deutschen Boden, und auch die Kunst trat aus der provinziellen Enge heraus, in der sie in den anderen Städten Oberdeutschlands befangen war. Fremde Maler mögen mit ihren fürstlichen Herren nach Basel gekommen sein, und vielleicht bot sich damals für Konrad Witz die Möglichkeit persönlicher Berührung mit dem Meister von Flémalle, dessen Gönner Heinrich von Werl, der im Jahre 1438 einen Altar von ihm fertigen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0140
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 85 Konrad Witz. Kreuzigung Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

ließ, zu den Teilnehmern des Konzils zählte. Jedenfalls braucht es nicht die künstliche Hypothese von einem Vater Hans, der als Maler am burgundischen Hofe beschäftigt war, um eine Beziehung der Kunst seines Sohnes zu der niederländischen Malerei zu begründen, die ebenso historisch verständlich wie stilkritisch erweisbar ist.

Das früheste erhaltene Bild des Konrad Witz, eine kleine Tafel mit Maria und Heiligen in der Kirche (Abb. 67), ist kaum erklärlich ohne das Vorbild der Kunst Jans van Eyck. Aber die leichtflüssige Anlage des Innenraums geht ebenso wie die weitgedehnte Seelandschaft der kleinen Berliner Kreuzigung (Abb. 85) über die noch altertümlichere Konstruktion Eyckscher Raumdarstellung hinaus, weist die Hand einer schöpferischen Persönlichkeit hohen Ranges, neben deren künstlerischem Feingefühl die gröbere Manier der oberdeutschen Zeitgenossen doppelt bäuerisch und provinziell erscheint.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0141
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 86. Konrad Witz. Abisai vor König David. Vom Heilsspiegelaltar
Basel, Kunstsammlung

Zum ersten Male in der Geschichte deutscher Malerei wird ein Meister kenntlich, dessen Profil scharf und deutlich umschrieben ist, ein Name, der in einem vergleichsweise reichen Werke Fülle und Farbe des Lebens erhält. Von dem frühen Neapler zu dem späten Straßburger Kirchenbilde wird eine Entwicklungslinie sichtbar von einer noch rein gefühlsmäßig gewonnenen Ordnung der plastischen Elemente zu einer bewußten und sicheren Architektur der Körper im Raume, und es offenbart sich trotzdem auf zwei weit auseinanderliegenden Stufen des Schaffens eine gleichbleibende Handschrift und eine individuelle Künstlerschaft.

Die Reste mehrerer großer Altäre werden in den Tafeln kenntlich, die von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0142
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 87 Konrad Witz. Sabobai und Benaja. Vom Heilsspiegelaltar
Basel, Kunstsammlung

Konrad Witz' malerischem Schaffen Zeugnis ablegen. In ihrem Mittelpunkte stehen die Flügel des großen Heilsspiegelaltars, deren Hauptteile jetzt im Basler Museum vereinigt sind. Wie in dem Neapler Frühwerke Beziehungen zu Jan van Eyck, so wird in den großen Altargemälden, die seinen reifen Stil repräsentieren, die Verwandtschaft mit dem Kreise des Meisters von Flémalle deutlich. Da ist die schmale Bühne, die Klarheit der plastischen Gestaltung, die auch die Landschaft als allseitig begrenzten kubischen Raum versteht, die reichliche Verwendung scharfgezeichneter Schlagschatten, Einzelmotive wie die gemaserten Balken mit eingeschlagenen Kanten, die man auch von dem Flémaller kennt, die absplitternden Mörtelstücke an den Mauern,

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0143
© Universitätsbibliothek Heidelberg

die auch Multscher liebt, und die schweren Stoffe der Gewänder, die in breiten Massen herniederfließen, um sich am Boden in plastisch durchgebildeten Faltengeschieben zu stauen.

Behandelt Multscher eine Bildtafel wie ein Relief, so bildet Witz ein Raumvolumen, in dem vollrunde Figuren allseitig von Luft umgeben erscheinen. Körperhaftigkeit im Raume ist das Hauptstreben Witzscher Bildgestaltung. Sich klar werden über die kubischen Verhältnisse der Dinge ist für Witz gleichbedeutend mit bildmäßiger Komposition. Das Stehen und das Sitzen interessiert ihn mehr als der geistige Gehalt einer Figur. Wenn die Feldherren dem König David das Wasser bringen (Abb. 86 und 87), so erhält man einen anschaulichen Unterricht über das Schreiten und Knien der drei Gepanzerten, und David hebt die beiden Hände parallel empor, wie Joseph in dem Geburtbilde des Multscher, damit man über das Verhältnis des vorderen zum rückwärtigen Arme bei einer Figur in Dreiviertelansicht klar unterrichtet werde. Ganz einfach, in flacher, leicht zu übersehender Raumschicht sind die Gruppen gebaut. Nicht leicht hätte ein anderer gewagt, den beiden Feldherren allein eine ganze Bildtafel zu geben. Für Witz ist jede Figur gleichwertig, und der Gepanzerte, der die Hand in die Seite stützt, mit all den Schatten- und Spiegelungserscheinungen auf dem blanken Eisen wichtiger sogar als der König selbst. Wie dieser Mann steht, wie seine Füße am Boden haften, das war der ganze Stolz des Künstlers. Man muß zurückdenken an das gotische Schweben, um die Bedeutung einer solchen erdfesten Gestalt zu begreifen, und aus diesem Willen zur Schwere versteht man die plumpen Füße Joachims, der die breite Hand derb auf die Schulter der Mutter Anna legt und die untersetzen Proportionen der Witzschen Menschen überhaupt. Man empfand es eben jetzt, daß den schlanken, zartgliedrigen Wesen der früheren Zeit die Körperhaftigkeit fehlte, die Rundung im Raume wie die Schwere der Wirklichkeit. Ihre Gebärden schienen leicht zu fließen, weil die Linien nur in der Fläche schwingen, und ihre Leiber zu schweben, weil sie ohne Gewicht sind.

Es gibt keinen stärkeren Gegensatz als das Frankfurter Paradiesgärtlein mit seinen anmutig zierlichen Bewohnern und die stiernackigen, kurzbeinigen, hartknochigen Gesellen, die Witz gestaltete. Aus diesem Gegensatz muß man die neue Kunst verstehen. Den kunstvollen Gruppenbau, in dem die Linien der Gestalten zusammenklingen, gab Witz schon in seinem Frühwerke der Neapler Kirchenmadonna preis, wenn auch die Menschen noch zueinander sich neigen, und ihre Konturen sich überschneiden. Jede Figur steht nun für sich und wird mit äußerster Sachlichkeit in ihrer Körperlichkeit entwickelt. Auch die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0144
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 88 Konrad Witz. Begegnung an der Goldenen Pforte. Basel, Kunstsammlung

Farbe schmeichelt nicht mehr mit zarten Klängen. Witz ist ein Künstler von feinstem Farbenempfinden. Die Haltung seiner Tafeln unterscheidet sich ebenso von der kräftigen Buntheit Multschers wie der dumpfen Tonigkeit des Tuchermeisters. Er kennt die zarten Wirkungen lichter Farben, aber als Grundakkord geben starke Töne komplementärer Farben jeder Tafel einen vollen und reichen Klang. David steht in einem karminroten Sammetbrokatmantel vor dem grünen Tuche, das die Bank hinter ihm deckt. Reines Schwarz gilt als Farbe, wie in dem golddurchwirkten Mantel des Abisai.

Solche Farbenzusammenstellung war ebenso neuartig wie die Behandlung der menschlichen Gestalt, wie die Bildung der Köpfe, die in einfach kontrastierenden,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0145
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 89 Konrad Witz. Der heilige Christoph. Vom Heilsspiegelaltar
Basel, Kunstsammlung

großen Flächen zu plastischer Wirkung gebaut sind. Es gibt keinen Teil in dem meisterlichen Malwerk dieser Bilder, der nicht aus dem gleichen Geiste erfunden wäre. Es ist nichts obenhin behandelt, alles mit gleicher Folgerichtigkeit zu Ende gedacht. Grasbüschel am Boden bauen sich hintereinander. Der Torbalken der geöffneten Pforte, an der Joachim und Anna einander begegnen (Abb. 88), muß in heftiger Verkürzung aus dem Bilde herausstoßen, wie umgekehrt das Seitenschiff der Kirche, in der Magdalena und Katharina sitzen (Abb. 68), schluchtgleich den Blick in die Tiefe reißt.

Moser gab den Einblick in ein Kircheninneres bestechender vielleicht. Aber jeder Versuch, dem Raumvolumen nachzurechnen, führte zu Schwierigkeiten. Nur gefühlsmäßig war ein Eindruck gestaltet. Für Witz existiert auch der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0146
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 90 Konrad Witz. Fischzug Petri. 1444. Genf, Museum

Raum nur als Körper, als die negative Form der Dinge, die ihn umgrenzen. Anstatt der vagen Erscheinungen der Luftperspektive interessieren ihn greifbare Verkürzungen, die der Blick abtasten kann wie die Formen der Körper.

Es ist ebenso bezeichnend für die Denkungsart des Meisters, wie er das Christophthema in der vollen Konsequenz seiner eigentlichen Bedeutung erfaßt (Abb. 89), den Mann tief ins Wasser stellt, nicht nur die Füße netzen läßt. In gleicher Folgerichtigkeit gestaltet er die Umgebung der Figur, malt die Kreise, die sich auf dem Wasserspiegel bilden, und führt sie hin bis zu der nächsten Felsküste, die so fest im Wasser steht wie die Menschen des Witz auf dem Boden, und mit einspringenden Landzungen und Vorgebirgen geht er in die Tiefe, ohne die Pläne nach dem Schema der Luftperspektive voneinander zu sondern, und ohne Vordergrund und Mittelgrund durch einen Bruch in zwei Hälften zu zerschneiden wie alle gleichzeitigen Landschaften sonst. Aus dem gleichen starken Wirklichkeitsgefühl hat Witz in dem Genfer Altar von 1444, dem letzten bekannten Werke seiner Hand, die erste Vedute der deutschen Kunst geschaffen. Statt der alten Symbole wollte er die Dinge selbst. Darum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0147
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

nimmt er den Fischzug Petri (Abb. 90) als wirklichen Fischfang, und darum gibt er ihm als Umgebung den nächsten See, den er kennt, mit seinen Ufern und den Bergen im Hintergrund. Das Erstaunlichste aber ist, daß es ihm gelingt, den weiten Spiegel des Genfer Sees und die langsam ansteigenden Ufer in überzeugendem Zusammenhang zu geben, so daß von den Steinen des Vordergrundes bis zu den fernen Bergen das Auge nirgends ein Aussetzen des Raumzusammenhanges empfindet. Wohl ist das Größenverhältnis des Menschen zur umgebenden Welt rein gefühlsmäßig gewonnen. Aber in der Befreiung Petri schieben sich die schweren Kuben der Gebäude so unmittelbar raumschaffend gegeneinander, in der Anbetung der Könige (Abb. 66) greift das Dach, unter dem Maria sitzt, mit dem altüblichen vorderen Stützbalken jetzt so energisch nach vorn, der Schattenschlag setzt die Menschen so überzeugend mit der Architektur in Beziehung, daß der verschiedene Maßstab hier ebensowenig zum Bewußtsein gelangt wie in dem Fischzug Petri, wo das Verhältnis der großen Gestalt Christi im Vordergrund zu dem Boot auf dem Wasser und den Formen des jenseitigen Ufers so zweifellos richtig erscheint, weil vom einen zum anderen dem Auge sichere Brücken gebaut sind.

Es ist aufs äußerste zu beklagen, daß die Tafeln des Konrad Witz an einzelnen Stellen durch Zerstörungen und Übermalungen schwer gelitten haben. Aber noch heute geht von ihnen die packende Wirkung aus, die nur den Werken der Großen in der Kunst eignet. Durch ihre künstlerische Bedeutung heben sich seine Gemälde weit über die Schöpfungen seiner Zeitgenossen in Deutschland, mit denen sie durch enge Verwandtschaft künstlerischer Problemstellung verbunden sind.

Sicher hat es in der nächsten Umgebung der oberrheinischen Malerei Konrad Witz nicht an Mitstrebenden und Gesinnungsgenossen gefehlt. Unmittelbar schließt sich ihm ein Meister an, von dem in Basel zwei Tafeln, eine dritte zu Donaueschingen erhalten blieben. Die naive Abwandlung des Witzschen Stiles läßt auf die Hand eines minder bedeutenden Nachahmers schließen, wie deren mehrere in der Nähe des Hauptmeisters kenntlich werden. Dagegen scheint der Meister des Kreuzigungsaltars im Museum zu Frauenfeld (Abb. 84), dessen Heimat ebenfalls in der Bodenseegegend gesucht wird, seinen Stil selbständig in der Berührung mit niederländischer Malerei gebildet zu haben. In der gebundenen Haltung seiner großen Heiligenfiguren, in der weichen Faltung ihrer Gewänder sind Erinnerungen an die Kunst der Brüder van Eyck verarbeitet. Die feine malerische Durchbildung wie die ausführlichen landschaftlichen Hintergründe weisen auf die gleiche Quelle. Die Kompositionen der Passions-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0148
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

szenen unterscheiden sich ebenso von der typischen Bildform der vorangehenden Zeit wie von dem Kanon der zweiten Jahrhunderthälfte, der dem Vorbild des Rogier und Dirk Bouts seine Entstehung verdankte.

Der Altar, der für das Cisterzienserinnenkloster in Feldbach bestimmt war, steht in seiner malerischen Haltung merkwürdig vereinzelt in der Zeit um die Jahrhundertmitte und in der Nähe des Konrad Witz, dessen Formgebung auch die neue Kunst des Kupferstechens in ihren Anfängen befruchtet zu haben scheint. Der Stil des Meisters der Spielkarten kommt dem des Witz so nahe, daß dessen eigene Hand in den Werken des Unbekannten vermutet werden konnte. Sicher mit Unrecht. Örtliche Nähe mag unmittelbaren Einfluß erklären, zeitliche Analogie deutet die Gemeinsamkeit einer Stilbildung, die nicht Eigentum einer einzelnen Persönlichkeit allein gewesen ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0149
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Wie in dem Kupferstecher, den man den Meister der Spielkarten nennt, kein anderer als Konrad Witz, so wurde in dem Meister der Dreifaltigkeit, der als sein Nachfolger gilt, ein Maler vermutet, der als ein Schüler des Witz angesehen wurde. Die Persönlichkeit des Meisters bleibt in tiefes Dunkel gehüllt. Nur wenige Werke seiner Hand sind bekannt, ein Altarflügelpaar in Darmstadt, ein anderes in Berlin, das vielleicht ehemals zu einer großen Breittafel der Kreuzigung gehörte, die in einer hessischen Kirche steht.

An Witz erinnert die künstlerische Problemstellung ebenso wie viele Einzelzüge so sehr, daß die Möglichkeit eines schulmäßigen Zusammenhanges nicht in Abrede gestellt werden kann. Aber der Meister der Darmstädter Passion ist zu sehr Maler, um sich mit statuarischen Posen einzeln gestellter Figuren zu begnügen. Ihn reizt es, die Fläche mit Leben zu füllen. Und fehlt es seinen Gruppen an rhythmischer Gliederung, so sind sie dafür malerisch zur Einheit geschlossen. Keiner zu jener Zeit hätte gewagt, eine ganze Menschenmenge mit einem Schatten zu überdecken, wie der Darmstädter Meister es tut. Was die anderen durch plastische Behandlung erzielten, ist hier mit malerischen Mitteln erreicht. Ein dichtes Gewoge füllt den Raum hinter den Kreuzen (Abb. 91), und hell hebt sich vorn die Gruppe der Trauernden zur Linken ab und der gute Hauptmann zur Rechten. Multscher und Pfenning modellierten Reihen von Köpfen nebeneinander der Fläche auf. Hier wird Abstand genommen zwischen den Menschen, und die räumliche Möglichkeit körperlichen Daseins in Rechnung gezogen.

Gleichwie bei Witz, so ist auch hier von der Grundfläche aus der Bildraum aufgeteilt. Mit vollem Bewußtsein entwickelt der Meister in der Darstellung der Kreuzesverehrung (Abb. 92) die Gruppe von rechts her schräg nach vorn, um in dem anbetend knienden Kaiser Konstantin die Wendung nach links in die Tiefe zu nehmen, von wo aus dem Kirchenraume der Priester mit dem Kreuze entgegenkommt. In der Anbetung der Könige (Abb. 93) ist im Gegensinne fast gleichlautend dieselbe Raumbildung wiederholt. Beide Male sind die Gebäude in rechten Winkel zu der Richtung der Figurengruppe gerückt, so daß die Grundrißkonstruktion zu einem schräg orientierten Quadrat ergänzt wird. Die stark plastisch durchgebildeten Architekturen, die den Raum knapp hinter den Figuren schließen, erinnern an die Genfer Tafeln des Konrad Witz. Auch wie die schweren Stoffe der Gewänder glatt herniederfallen, um sich am Boden in dichten Faltenbergen zusammenzuschieben, entspricht ganz der Gewohnheit des oberrheinischen Meisters. Und die Knappheit der Bewegungen, die Steif-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0150
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

heit der Gelenke, die Art, wie die Gliedmaßen nur schwer sich vom Rumpfe lösen, wie die Körper widerstrebend sich biegen, wie sie umzukippen scheinen, wenn sie in Bewegung geraten, beweist wiederum die Verwandtschaft mit der besonderen Artikulationsweise Witzscher Gestalten.

Abb. 91 Mittelrheinischer Meister. Kreuzigung Christi. Um 1440
Darmstadt, Museum

Nähert sich die Formengebung der Art des Konrad Witz, so entfernt sich die koloristische Haltung ebenso weit von seiner Kunst. In einer Skala zarter, gebrochener Töne bewegt sich die Farbigkeit des Darmstädter Meisters. Er malt nicht wie andere ein koloriertes Relief in starken, leuchtenden Lokalfarben. Er stellt die Töne in eine Luftschicht ein, die sie alle zu einheitlichem Klang zusammenschließt. Ein dunkles Rosa steht zu zartem Grün in mildem Kontrast. Tiefgolden leuchten Brokatstoffe, und die hellen, klingenden Farben fehlen. Ganz sparsam nur erscheint ein dem Grau genähertes Blau, das den warmen Tönen, auf die alle Bilder gestimmt sind, die Kontrastnote gibt.

Die Herkunft der Werke des namenlosen Meisters weist auf mittelrheinisches Gebiet, und der örtlichen Abstammung entspricht stilgeschichtlich die Mittelstellung seiner Kunst zwischen Witz, der am Oberrhein tätig war, und Stephan Lochner, der am Niederrhein wirkte. Seine Typenbildung, die Weichheit der Modellierung und die gedämpfte Farbigkeit erweisen die Bekanntschaft mit Lochner, wie die plastische Anlage der Falten, die kubische Konstruktion der Architekturen an Konrad Witz erinnern. So wird die Lokalisierung des Meisters verständlich, die auf eine örtliche Tradition nicht zu begründen wäre. Mit der mittelrheinischen Malerei der voraufgehenden Epoche

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0151
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 92 Mittelrheinischer Meister. Verehrung des Kreuzes. Um 1440
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

steht der Meister der Darmstädter Passion ebensowenig im Zusammenhang, wie Konrad Witz mit seinen Vorläufern in der Bodenseegegend. Die Beziehungen in der Zeit erweisen sich stärker als die im Raume. Muß eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0152
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 93 Mittelrheinischer Meister. Anbetung der Könige. Um 1440
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Abhängigkeit von Witz nicht notwendig erschlossen werden, so bleibt gleiche Herkunft und gleiche Schulung die Voraussetzung einer Deutung der auffälligen stilistischen Verwandtschaft.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0153
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

WESTFALEN

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß in den Jahren tiefgreifender künstlerischer Neubildung vor der Jahrhundertmitte an Stelle von Köln und Niederdeutschland, das während der ersten Jahrzehnte eine stark produktive Epoche erlebt hatte, Oberdeutschland die Führung übernimmt, während erst in der zweiten Jahrhunderthälfte der Niederrhein als Einfallstor des eigentlich niederländischen Einflußstromes zu neuer Bedeutung gelangt.

Es ist ebenso charakteristisch für diese Lage der Kunst, daß der hervorragendste kölnische Meister der Zeit, Stephan Lochner, vom Bodensee stammte, wie daß die Kunst des Westfalen Johann Körbecke dem Stile eines älteren Meisters von der Art Meister Franckes noch eng verbunden erscheint, obwohl der Geist der neuen Epoche sich in der veränderten Anschauung von der Körperhaftigkeit der Dinge im Raume deutlich bekundet. Auf Körbecke, der zuerst im Jahre 1446 in Münster nachweisbar und 1491 dort gestorben ist, wird mit guten Gründen ein 1457 geweihter Altar aus dem Kloster Marienfeld zurückgeführt, von dem drei Passionstafeln sich jetzt im Landesmuseum zu Münster befinden (Abb. 96). Auffallende Einzelmotive erscheinen wie unmittelbare Erinnerungen an Kompositionen Meister Franckes. So verdeckt wie in dessen Hamburger Tafel der vorgreifende Arm Christi, der das Kreuz trägt, das Gesicht bis zu den Augen, und von Nikodemus, der den Leichnam vom Kreuze hebt, bleibt nur eben die Stirn sichtbar.

Die Anordnung des thronenden Pilatus, dem Christus vorgeführt wird (Abb. 95), scheint ebenfalls aus Franckes Geißelungstafel zu stammen. Aber der Thron, der dort noch den gebrechlichen Bildgerüsten italienischer Trecentomalerei glich, ist nun zu einem handfest gemauerten Bauwerk geworden, und Häuser, deren offenstehende Fensterladen tiefe Schlagschatten werfen, bilden die kubischen Grenzen eines tastbaren Raumes. Die Bewegungen der Gestalten haben den letzten Rest der alten gotischen Flächenschwingung verloren, ihre Gewänder legen sich in schwere plastische Falten, ihre Glieder biegen sich hart in den Gelenken, mit Verkürzungen wird Ernst zu machen versucht, die Füße finden Halt am Boden, und die Hände sind nicht mehr schlanke Endigungen der Arme, sondern kräftige Greiforgane.

Aber nicht in Körbeckes Werk allein zeigt sich der neue Stil in Westfalen lückenloser als in anderen Gegenden der Kunst der voraufgehenden Zeit verbunden. So war es die Absicht des Meisters von Schöppingen, für die Wiesenkirche in Soest einen Altar von der gleichen Art zu malen, wie sie in der Zeit Meister Konrads zahlreich entstanden waren (Abb. 94). Der Typus seiner großen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0154
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 94 Meister des Schöppinger Altars. Passion Christi. Mitteltafel des Altars der Wiesenkirche in Soest. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0155
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 95 Johann Koerbecke. Christus vor Pilatus. Vom Altar aus Marienfeld. 1457
Münster, Landesmuseum

Kreuzigung mit den Nebenszenen der Passionsgeschichte, die nun nicht mehr durch rahmende Leisten abgetrennt werden, sondern in der gleichen Landschaft mit dem zentralen Hauptbilde erscheinen, ist wenig verschieden von dem in Westfalen alt gebräuchlichen. Aber überall ist nun Ernst gemacht mit der realistischen Durchbildung der vielen, oft genrehaft abgewandelten Einzelmotive, mit der körperlichen Existenz der Figuren, ihrem Hintereinander im Raume, mit der Drastik einer lebendigen Gebärdensprache und dem Reichtum vielfältig unterschiedener Menschentypen.

Das alte Schema der überlieferten Bildkomposition klingt noch vernehmlich nach, aber es ist mit dem Leben einer neuen Zeit erfüllt, einer Zeit, der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0156
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

das Wahre mehr gilt als das Edle, die dem Raume die Fläche opfert, und die ihren Stolz darein setzt, mit den Mitteln der Malerei die Rundung plastischer Körper vorzutäuschen.

Für die Frage nach der Herkunft des neuen Stiles in Deutschland enthält gerade das Werk des Schöppinger Meisters wertvolle Hinweise, da eine Verkündigung Mariens und eine Geburt des Kindes die Bekanntschaft mit den Kompositionen des Meisters von Flémalle verraten, dessen Einfluß an vielen, weit voneinander entfernten Stellen im damaligen Deutschland fühlbar wird. Lassen sich an zahlreichen Orten zur gleichen Zeit die gleichen Stilelemente aufweisen, so werden doch nirgendwo andere Zusammenhänge deutlich als solche, die in der Beziehung auf einen gleichen Ursprung der neuen Form ihre zureichende Erklärung finden.

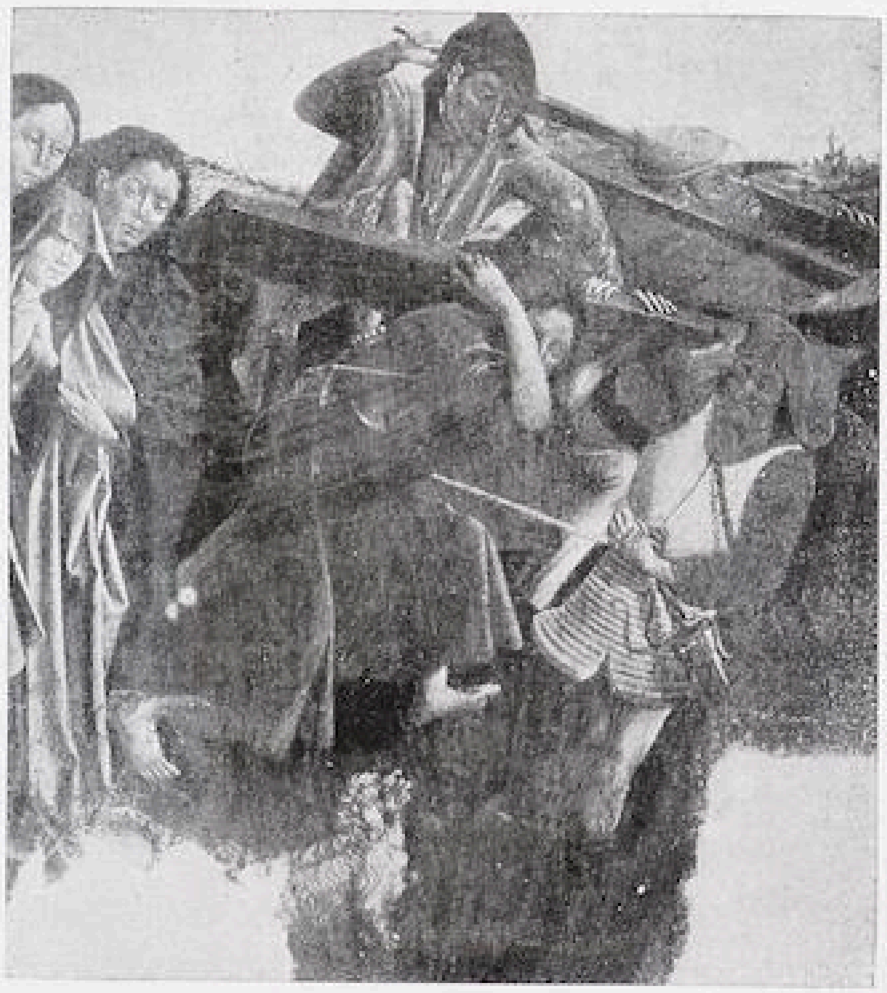


Abb. 96 Johann Koerbecke. Kreuztragung
Münster, Landesmuseum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0157
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 97 Kölnischer Meister. Kreuzigung Christi (Stiftung Wasserfaß). Um 1420. Köln

STEPHAN LOCHNER

Stellt man in Köln die Frage nach den unmittelbaren Vorläufern der Kunst Stephan Lochners, so bietet sich ein Werk allein, das zwischen dem alten Stile des Veronikameisters und der neuen Bildform die Brücke zu bilden vermag. Es ist das große Golgathabild (Abb. 97), das Gerard von dem Wasserfasse, der 1417 Stadtherr war, gestiftet hat. In der weitläufigen Anordnung einer Reihe von Szenen der Passionsgeschichte erscheint es wie der Vorläufer der großen Altartafel des Schöppinger Meisters. Ein weites Hügelland ist geschildert. Städte lagern sich in den Tälern, Burgen krönen die Spitzen der Berge. Eine zusammenhängende Landschaft erstreckt sich über die ganze Tafel, und in ihr sind, als spielten sie nebeneinander sich ab, drei zeitlich einander folgende Stationen des Leidensweges geschildert. In einer Talsenkung bricht Christus unter der Last des Kreuzes zusammen. Weinend folgt ihm Maria. Ihr schließt sich der Zug der Reiter und Kriegsknechte an. Auf der anderen Seite des Vordergrundes wird Christus an das Marterholz genagelt. Im Mittelgrunde

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0158
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 98 Stephan Lochner. Anbetung der Könige. Köln, Dom

stehen auf drei Hügeln die drei Kreuze. Aber die Falten der Gewänder schwingen nicht mehr frei am Boden hin, sondern stauen sich und breiten sich zur Fläche. Der Gegensatz der Vertikalen und Horizontalen wird zum Bewußtsein gebracht. Die Frau neben Maria im Zuge der Kreuztragung, deren Mantel das Gesicht verhüllt und über beide in Schulterhöhe erhobene Hände steil herniederfällt, Maria selbst, die ihre Hände im Mantel zum Kinn hebt, so daß die schwere Masse des Stoffes wie eine lotrechte Wand vor ihr steht, erinnern an plastische Werke der Zeit wie die Pleureurs vom Grabmal des Herzogs Johann im Museum zu Dijon.

Zum ersten Male ist in Köln Ernst gemacht mit der Absicht bildlicher Erzählung. Ein Streben nach Natürlichkeit waltet überall, genrehafte Züge werden eingeflochten, die Menschen in lebendige Beziehung zueinander gebracht. Ein Reitersmann packt Johannes an der Schulter, ein anderer weist ihm mit der erhobenen Rechten das Kreuz. Johannes wendet sich halb, und

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0159
© Universitätsbibliothek Heidelberg

nur der Umriß seiner Gestalt, der Kontur des verlorenen Profils läßt den tiefen Schmerz des Jüngers ahnen.

An Werke dieser Art vermochte Stephan Lochner wohl anzuknüpfen. Aber es scheint, daß er die wesentlichen Elemente seiner Kunst aus der oberrheinischen Heimat mitbrachte, wie rheinabwärts von Konrad Witz über den Meister der Darmstädter Passion zu Stephan Lochner eine ununterbrochene Kette sich bildet. Die malerische Gesinnung verbindet Lochner mit dem unbekannten mittelrheinischen Meister. Gleich ihm wagt er es, ganze Gruppen in einem Halbschatten zusammenzubeziehen. In seinem berühmten Dombilde in Köln (Abb. 98) versucht er durch Lichtführung eine Komposition zu gliedern. Er drängt Nebenfiguren zurück, indem er sie mit Schatten überdeckt, und durch einen Lichtstrahl holt er das Gesicht des jüngsten Königs heraus, der Gefahr läuft, in der Menge des Gefolges zu verschwinden. Denn Lochners berühmte Anbetung der Könige folgt nicht dem altbewährten Typus der französischen und italienischen Tradition, der nach byzantinischem Muster Maria seitwärts rückt und die Könige nebeneinander aufreiht, um einen jeden zu seinem Rechte kommen zu lassen. Maria thront in der Mitte, und zu jeder Seite kniet einer der Könige, so daß eine breite Pyramide entsteht, die den Grundstein der Komposition bildet. Sehr fein ist es nun abgewogen, wie der zweite König zur Rechten steiler kniet als der alte, um dem jüngsten Raum zu lassen, sich zwischen ihm und Maria zum Kinde hinzuneigen, während der Mann, der ihm links die Wage hält, erst hinter dem alten Könige erscheint. Damit allein aber wäre ihm noch nicht genügender Nachdruck verliehen, und so läßt Lochner Licht und Schatten spielen, um ihn für den Eindruck zu retten.

Der abweichende ikonographische Typus des Dombildes ist als Erfindung Lochners gepriesen worden. Dieser Ruhm muß gekürzt werden, denn die zentrale Anordnung der Anbetung der Könige ist schon im Anfang des Jahrhunderts in Köln geläufig. Die Bildanlage nimmt ihren Ausgang von dem Typus der Maria mit Heiligen, der dem repräsentativen Charakter des Altarbildes besser entgegenkam als die Anordnung der byzantinischen Kunst, die der Erzählung folgte.

In dem Gehalt an Monumentalwirkung, der dieser zentralen Pyramidenkomposition eignet, erkannte Lochner den besonderen Wert des Schemas. Ein geborener Erzähler ist er so wenig wie irgendein Meister seiner Generation. Er gestaltet Körper, und auch ihm füllt sich der Raum mit schwellenden Massen. Auch seine Kunst kennt die Schwere. Die Gestalten haben Volumen und verdrängen die Luft in dem zugemessenen Raume. Sie haben Breite und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0160
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 99 Stephan Lochner. Kopf der heiligen Ursula. Vom Innenflügel des Dombildes. Köln, Dom

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0161
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 100 Stephan Lochner. Geburt Christi
Berlin, Privatbesitz

Tiefenerstreckung. Es sind nicht die schlanken Menschen der früheren Epoche, eher sind sie kurzbeinig und untersetzt. Die Stoffe, die sie tragen, sind voll und schwer. Auch in ihnen spürt man das räumliche Dasein. Das Interesse des Künstlers konzentriert sich ganz auf den Menschen. Durch nichts ist die Örtlichkeit bezeichnet, in der die Könige das Christkind anbetend verehren. Kaum ein Maler sonst hatte die Hütte vergessen. Witz spielte mit dem geborstenen Gemäuer. Wie Multscher zog er nach altem, von Italien überkommenem Brauch die vordere Stütze des Daches nach vorn, um den Vorgang in den Raum der Hütte hineinzuverlegen, und auch der mittelrheinische Meister baute einen Ruinenhof. Lochner allein hält seine Darstellung frei von allem Beiwerk und genrehaften Zügen, läßt Joseph, der immer Anlaß zu solchen gab, ganz außer Spiel und stellt das Kästlein, in das sonst das Kind gern neugierig greift, am Boden beiseite. Auch er weiß eine Hütte zu schildern, ein zerschlissenes Strohdach und schlecht geglättete Pfähle. Aber er sparte solche Züge für Tafeln kleinen Formates, wie eine Anbetung des Kindes (Abb. 100). Dem großen Altargemälde wahrte er den Stil feierlicher Repräsentation und schuf darum in höherem Sinne Bleibendes als seine Zeitgenossen, die nicht Maß zu halten wußten in der Entfaltung neuen Könnens.

Man weiß nichts von einer späten Wirkung der Kunst des Konrad Witz. Aber man weiß, daß Dürer die Tafel des Meister Stephan aufsperren ließ, als er auf seiner Fahrt in die Niederlande im Herbst des Jahres 1520 zu Köln weilte, und damals, als ihn die Entwürfe für eine große Komposition mit Maria im Kreise von Heiligen beschäftigten, mag der Anblick von Lochners Werk nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben sein.

Allein der Notiz in Dürers Ausgabenbuch, das die zwei Weißpfennige sorg-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0162
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 101 Stephan Lochner. Jüngstes Gericht. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

lich verzeichnet, die er es sich kosten ließ, das Altarbild zu sehen, ist die Identifizierung des Meisters zu danken, der sonst ebenso ein Namenloser für uns wäre wie die meisten anderen kölnischen Maler. Viel allerdings wissen wir nicht von ihm. Daß er im Jahre 1442 ein Haus kaufte, wird berichtet. 1448 wurde er von der Zunft zum Ratsherrn gewählt, und im Jahre 1451 ist er gestorben.

Das Dombild hat den Namen Lochners bewahrt, und es blieb der Träger seines Ruhmes. Und das mit Recht. In der ruhigen Pracht seiner Farben, in der Gemessenheit der Bewegungen, der würdevollen Anmut der Typen ist das große Triptychon die vollendetste Schöpfung Lochners und zugleich das geschlossenste Werk, das seiner Generation in Deutschland gelang.

Stilkritischer Vergleich erlaubte, andere Gemälde diesem berühmtesten anzugliedern, und von einem Frühwerke bis zu dem datierten Spätbilde von 1447 in Darmstadt, das die Darbringung im Tempel darstellt, ist nun der Weg des Meisters ein gutes Stück zu verfolgen.

In den Anfang von Lochners Tätigkeit in Köln gehört der Weltgerichtsaltar (Abb. 101). Die rhythmischen Kurven, in denen die Gestalt Christi gefaßt wird, erinnern an das alte gotische Schema. Die nächste Parallele ist die Halbfigur des Herrn auf der Predella von Mosers Tiefenbronner Altar, dem auch zeitlich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0163
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Lochners Schöpfung gewiß nicht fernsteht. In der großen Pyramidenkomposition Christi und der zwei Fürbittenden, die das Bild trägt, kündet sich der Meister des Dombildes. Die weiträumige Anlage, die Auferstehung, himmlisches Jerusalem und Höllenstadt in einheitlich fortlaufender Landschaft zusammenbezieht, erinnert wieder an Mosers Altar. Lochner hätte in späterer Zeit kaum das Wagnis einer so komplizierten Bildanlage und der Darstellung einer solchen Zahl menschlicher Akte in mannigfachen Formen unternommen. Bei aller zierlichen Beweglichkeit der Figürchen liegt immer nur ein allgemeines Schema zugrunde, und die anscheinend freie Beherrschung der Naturformen beruht auf äußerlich eingetragenen, einzeln beobachteten Zügen.

Lochner selbst muß sein Jugendwerk später in diesem Sinne beurteilt haben, denn er verlangte von sich bessere Rechenschaft über die Körperbildung und die gegenseitige Beziehung der Formen. Seine Kompositionen werden stockender, seine Menschen bewegen sich schwerer. Das Beiwerk ist sparsam verwendet. Der späten Darbringung im Tempel fehlt wie der Anbetung der Könige jede Bezeichnung der Örtlichkeit. Den Tempel symbolisiert allein der Altar.

Dem frühen Weltgerichtsaltar stellt sich die Darbringung im Tempel (Abb. 102), die in Darmstadt verwahrt wird, als Endpunkt der Entwicklung Lochnerscher Kunst entgegen. Hier schwindet jener Rhythmus, der noch das Dombild deutlich vernehmbar durchklingt. Die Komposition meidet nicht die Härten in dem einfachen Nebeneinander der Figuren, teilt mit den zeitgenössischen Werken der oberdeutschen Meister die überzeugendere körperliche Wirkung wie das Streben nach klarer Schichtung des Raumes. —

Lochners Werk erweist sich innerlich verknüpft mit der künstlerischen Entwicklung seiner Zeit. Schwerer ist die Herkunft seines Stiles zu bestimmen. Weil Lochner aus Meersburg am Bodensee stammte, wird er gern als Fremdling innerhalb der kölnischen Malerei behandelt, und es ist ein verführerischer Gedanke, auch seine künstlerische Heimat in der Bodenseegegend zu suchen, wo scheinbar alle Fäden zusammenlaufen zu dem Ursprungsgebiet jenes besonderen künstlerischen Stiles, der in den vierziger Jahren die Wege deutscher Kunst bestimmte. In Konstanz, wo von 1414—1418 das berühmte Konzil tagte, das Johann XXIII. absetzte und Martin V., dessen Hofmaler Fra Angelico wurde, auf den päpstlichen Stuhl erhob, fanden sich damals die Großen mit ihrem Gefolge zusammen. Für kurze Zeit war die Stadt der Mittelpunkt europäischer Kultur. Neben Lukas Moser und Konrad Witz mag der junge Lochner dort staunend das stolze Gepränge fürstlicher Aufzüge verfolgt und manches berühmten Künstlers Werk betrachtet haben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0164
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 102 Stephan Lochner. Darbringung im Tempel. 1447. Darmstadt, Museum

Aber die Analogien mit den Werken anderer Meister seiner Zeit genügen nicht, Lochners künstlerischen Stil aus seinem oberdeutschen Heimatlande allein abzuleiten. Seine Kunst erscheint eng der kölnischen Tradition verbunden. Das weibliche Schönheitsideal einer versunkenen Zeit, die stille Holdseligkeit der heiligen Frauen des Veronikameisters und des Schöpfers der zierlichen Madonnenbilder klingt nach in der süßen, mädchenhaften Zartheit der Züge, die Stephan Lochner der Gottesmutter gab. Kein stärkerer Gegen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0165
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

satz ist denkbar, als diese liebliche Anmut und Multschers grobschlächtige Derbheit. So scheint der Oberdeutsche ganz in kölnischer Art aufzugehen. Nicht nur seine Anbetung der Könige nimmt einen alten kölnischen Typus auf, auch für seine Maria im Rosenhag mit den Kinderenglein sind eher rheinabwärts, im Kreise der Eyck, als stromauf, wo die Wirkungen der Kunst des Meisters von Flémalle zu verfolgen sind, die unmittelbaren Anregungen zu suchen. Dort finden sich die Verwandten seiner weiblichen Heiligen mit den rundlichen Gesichtern. Der Faltenwurf ist gewiß dem Gewandstil des Witz verwandt, aber in der größeren Weichheit nähert er sich mehr noch der Eyckschen Art. Und nicht unmöglich ist es, daß dem Altar des Weltgerichts ein niederländisches Vorbild zugrunde liegt. Bei Memling wenigstens, der manche alte Komposition sich zunutze machte, findet sich die nächste Parallele in dem Danziger Altar, der ganz ähnlich die Seligen durch ein hohes gotisches Portal mit Balustraden, auf denen Engel musizieren, ins Paradies eingehen läßt.

Aber das teilt Lochner mit seinen oberdeutschen Zeitgenossen, daß er Künstler genug ist, sich niemals ganz an ein fremdes Vorbild zu verlieren. Das macht es schwer, sein Werk einem größeren Zusammenhange restlos einzuordnen, aber es ist um so lohnender, seiner Eigenart nachzugehen. Nicht leicht sind die oft fratzenhaft gemeinen Gestalten Multschers und die anmutig zarten Wesen Lochners aus einem grundsätzlich gleichgerichteten künstlerischen Wollen zu begreifen. Lochner geschieht aber unrecht, wenn er nur als der Maler zierlicher Weiblichkeit gilt, und in seinen Bildern vor allem der Ausdruck inniger Frömmigkeit gefunden wird. Er hat seinen Teil dazu beigetragen, der deutschen Kunst einen neuen Boden zu bereiten. Auch Fra Angelicos bildkünstlerische Tat wurde oft übersehen über der Anmut seiner Gestalten. Den Kölner Meister verbindet eine geistige Verwandtschaft mit jenem Florentiner Mönch, dessen Schutzherrn Lochner vielleicht in Konstanz einst selbst begegnet war. Wie Beato Angelico, so liebte Lochner die hellen, weichen Farben. Gleich ihm wählte er gern lyrische Stimmungen und schilderte die Anmut der Gottesmutter. Wie Fra Angelico künstlerisch auf dem Boden der neuen Zeit stand, aber nicht ein Mann der letzten Konsequenz war, wie er die Schönheit der Alten nicht mit eins preiszugeben sich entschloß, um die eigene Tat an die Stelle zu setzen, sondern von gotischer Anmut einen Rest bewahrte, so Stephan Lochner, der allen künstlerischen Fragen seiner Zeit mit Ernst nachging, dem aber Naturalismus nicht gleichbedeutend war mit Häßlichkeit, der die schönste Gabe natürlicher Anmut besaß und unter so vielen Problematikern der Form der einzige war, der mit göttlicher Leichtigkeit bleibende Lösungen fand.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0166
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

DAS DRITTE VIERTEL DES 15. JAHRHUNDERTS

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0167
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0168
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 103 Friedrich Herlin. Maria mit Heiligen und Stiftern. 1488. Nördlingen, Rathaus

DER NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS

Die Entwicklung der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts ist in allen Teilen ihres Ablaufes eng verbunden mit den gleichgerichteten Strömungen jenseits der Grenzen deutschsprechender Zunge. Mit den Künstlern selbst wanderten die Formen, und der Austausch zwischen weit voneinander entfernten Gegenden war rege genug, um in allen Teilen des Landes das Fremde rasch vertraut erscheinen zu lassen.

So ergriff der neue Stil niederländischer Malerei, der in dem Werke Rogiers van der Weyden seine vollkommenste Prägung gefunden hatte, kurz nach der Jahrhundertmitte von der deutschen Kunst in allen ihren Teilen Besitz. An vielen Orten Deutschlands zur gleichen Zeit tauchen niederländische Kompositionen, niederländische Typen auf, niederländische Formgebung wird zur Modesprache einer Generation, deren Meister durch gemeinsame Schulung an fremden Bildungsstätten verbunden sind.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0169
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Rogiers Beispiel dankte die deutsche Malerei das Verständnis für die räumliche Entwicklung eines Geschehens, für die freie Beweglichkeit der Figur, die rhythmische Fügung der Gruppen in immer lockerer werdender Bindung. In den Niederlanden zuerst hatte die neue Bildform, die das alte Idealschema gotischer Flächenkunst endgültig verdrängen sollte, ihre Verwirklichung gefunden. Hier war der Entdeckung des Körpers die Bewältigung des Raumes gefolgt, war der altertümlich statuarische Charakter endgültig verlassen worden. Willig und rasch folgte die deutsche Malerei. Eine neue Kunst hielt nach der Jahrhundertmitte ihren Einzug in allen Malerwerkstätten deutscher Lande. Auf die Generation des Konrad Witz ist ein anderes Geschlecht gefolgt. Die Proportionen der Gestalten haben sich gewandelt. Die untersetzten Menschen, die breitbeinig, schwerfällig standen, sind schlank emporgewachsen, und ihre Gliedmaßen bewegen sich leicht. Wo früher verhaltene Kraft sich gleichsam gegen unsichtbare Fesseln stemmte, da herrscht nun ein zierliches Gehaben. Die Bewegungen, die hart zu stocken schienen, werden leichter und flüssiger, gewinnen Sprungkraft und Elastizität. Das stille Beieinander statuarischer Figuren löst sich in eilige Beweglichkeit, und wenn ehedem nur schwer die Gelenke sich bogen, so kann es nun nicht genug sein an kontrastierendem Einwärts und Auswärts der schlanken Glieder. Es ist eine andere Form der Geste als die alte gotische Manier geschmeidiger Schwingung, wie sie noch in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Übung gewesen war. Ganze Gliedmaßen oder der Körper selbst wurden damals einer einheitlichen, ausdruckgesättigten Kurve eingeschrieben. Nun sind die Gelenke in ihrer Funktion erkannt, und die Künstler überbieten einander in scharfen Drehungen und winkligem Knicken der Arme und Beine. Die Bewegung der einzelnen Gestalt bleibt als solche nicht isoliert, sie greift von der Figur über auf die Gruppe, deren Teile in wechselnden Beziehungen einander tragen und ergänzen. Das Verständnis für die räumliche Funktion des Körpers weitet sich auf seine nähere Umgebung und wirkt sich im Freiraum der Landschaft ebenso aus wie in den umschließenden Gliedern der Architektur. Ein linearer Rhythmus bindet wieder die Formen, aber er vollendet sich nicht mehr wie einst in der reinen Fläche, sondern schwingt hinüber in die dritte Dimension. Die Figur rückt von der Vorderfläche in die Raumtiefe. Die Komposition wird vielgliedriger und reicher, die Gestalten nehmen Bezug aufeinander, nicht mehr indem sich ihre Konturen allein in schönen Kurven begegnen, sondern in einem lebhaften Auf und Ab im Raume.

Galt das Bemühen der vorangehenden Generation dem Mechanismus einer Figur,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0170
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 104 Meister des Marienlebens. Maria mit Kind. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

so richtet sich nun das Streben auf eine möglichst umfassende Bewältigung der natürlichen Erscheinung in allen ihren räumlichen Beziehungen und allem Reichtum an zufälligen Einzelheiten. Aber man kann nicht wohl übersehen, daß die innere Teilnahme des Menschen über so prunkvoller und reicher Enthaltung im Äußeren verloren wurde. Die Banalität des Alltages schleicht sich ein, und wo das Edle geschildert wird, nähert es sich dem Leeren. Man will, daß die Darstellung übersichtlich, daß die Zeichnung scharf, die Farbe prunkend und reich sei, aber der Sinn des Geschehens ward über solcher Bemühung oftmals verloren. —

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0171
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Der entscheidende Wandel, der sich um das Jahr 1460 an vielen Stellen zugleich innerhalb der deutschen Malerei vollzog, wird nicht verständlich aus den Voraussetzungen allein, die in dem Werke der vorangehenden Generation gegeben waren. Es fehlen die Zwischenglieder einer vermittelnden Stilphase, die vielleicht einen ähnlichen Weg vorbereitet hätten, wenn nicht ein entscheidender Eindruck von außen für die Richtung der deutschen Kunst bestimmend geworden wäre. Das Werk des Meisters von Flémalle hat nicht so sehr schulbildend als beispielhaft auf die gleiche Wege suchende Entwicklung in Deutschland gewirkt. In dem Werke seines Schülers Rogier van der Weyden wurde der Einfluß niederländischer Malerei maßgebend für das Schicksal der deutschen Kunst, da es auf deutschem Boden eine neue Auffassung vom Wesen malerischen Ausdrucks zeugte. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Antrieb zu der Neubildung, die in deutschen Landen unvermittelt nach der Jahrhundertmitte einsetzt, in den Niederlanden zu suchen ist. Hier finden sich die Urbilder nicht nur wichtiger Kompositionstypen der Zeit. Hier waren auch in einem allgemeinen Sinne die Grundlagen geschaffen worden, die zum Ausgangspunkt einer Umorientierung wurden, die auf deutschem Boden allein nur schwer aus inneren Triebkräften zu erklären wäre.

Jetzt erst vollzieht sich die endgültige Scheidung nordländischer und südlicher Kunst. Während in Italien das Zeitalter der Hochrenaissance sich vorbereitet, werden die Niederlande zum Schauplatz einer letzten Blüte mittelalterlicher Malerei, und hierhin wendet sich das Augenmerk der deutschen Meister bis hinauf in die schwäbischen und fränkischen Lande. Die Alpen bilden von nun an eine Grenzscheide, die sie vordem nicht gewesen waren. Nur in den Gebirgstälern selbst bleiben alte Beziehungen lebendig. Aber im weiteren Bereich deutscher Malerei wurde die Formenbildung, der Rogier van der Weyden das klassische Gepräge gegeben hatte, für lange Zeit vorbildlich. Erst Dürer bereitete den neuen Richtungswechsel vor, als er von neuem den Weg bahnte, der über die Alpen führte.

Trotzdem wäre es falsch, die deutsche Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte als einen Ausläufer der niederländischen Malerei zu interpretieren. Es sind oft derbe, aber es sind viele charaktervolle Meister in deutschen Landen am Werke, die ihre Eigenart nicht preisgeben, wenn sie sich fremder Lehre fügen, und es entstehen jetzt erst Kunstprovinzen von ausgeprägter und dauernder Sonderbildung. Den Gesellen, die von der Wanderschaft zurückkehrten, mag die Sprache der Fremden bald wie heimischer Laut erschienen sein. Sie waren sich kaum bewußt, fremdes Kunstgut zu nutzen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0172
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 105 Hinrik Funhof. Das Leben des heiligen Georg. Lüneburg, Johanniskirche

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0173
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 106 Hermen Rode. Tod Mariens. 1494. Lübeck, Marienkirche

wenn sie dem neuen Ideale dienten, dem zuerst Rogier van der Weyden Form gegeben hatte.

Spricht man von niederländischem Einfluß und von deutscher Kunst, so muß man sich vergegenwärtigen, daß beides zu jener Zeit nicht einen Gegensatz bedeutete. Die staatliche Sonderexistenz der europäischen Nationen hatte im Mittelalter noch nicht die Formen angenommen, die sie in der neueren Zeit kennzeichnen. Die Grenzen waren nicht feststehend, sondern im Fließen, neue Staatengebilde entstanden und verschwanden wieder, wie das burgundische Reich, dem einstmals Flandern, Brabant und Holland gehörte, und der Nationalitätsgedanke war nicht stark genug, einen Zusammenhalt zu begründen, der nicht durch die Einheit eines festgefügten Staates gestützt wurde. Es kam hinzu, daß im besonderen die kulturelle Gemeinschaft der europäischen Völker während des Mittelalters stärker war als die nationale Sonderbildung. Die Kirche übte mächtigeren Einfluß als der Staat. Ihre Einheit war das Band,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0174
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

das die Völker zusammenführte, und die Kunst, die sich in ihrer Gefolgschaft entwickelte, galt als Gemeinschaftsgut der Menschheit, mit ihren Jüngern wanderten ihre Formen.

Einer Zeit, der die Kunst Dienerin einer Weltgeltung heischenden Kirche gewesen ist, war der Gedanke nationaler Gebundenheit künstlerischen Ausdrucks fremd. So ist der Begriff deutscher Kunst nicht ein von allem Anfang feststehender, sondern er bildet sich im Laufe der kulturellen Entwicklung. Mit der Einschränkung nur, daß dem Bewußtsein der Zeitgenossen solche Vorstellung fremd war, kann von deutscher Kunst einerseits, von fremden Einflüssen, die sie trafen, anderseits die Rede sein. Das Fremde wurde nicht als solches aufgenommen und verarbeitet, es galt vielmehr als Teil gemeinsamen Besitzes. Das Band zeitlicher Gemeinsamkeit, gleicher Stellung im Ablaufe der Entwicklung war stärker als das der nationalen Zusammengehörigkeit, und ein Konrad Witz mochte sich seinen westlichen Nachbarn näher fühlen als seinen Zeitgenossen im östlichen Oberdeutschland oder in den nördlichen Provinzen.

So ist der starke und unverkennbare niederländische Einfluß, der nach der Jahrhundertmitte die deutsche Kunst in seinen Bann zwingt, nicht wie ein Strom zu verstehen, der von außen wirkte, vielmehr wie eine als innere Nötigung empfundene Triebkraft. Rogier van der Weyden gab die Formulierungen, die für lange gültig blieben, und er machte den neuen Stil zum Gemeingut der Zeit. Ihm wurde untertan, was in den Bannkreis seiner Kunst geriet. Sein Stil wurde richtunggebend für die neue Orientierung der deutschen Malerei, die um das Jahr 1460 sich vollzog. Seine Kunst war die Sonne, der aller Blicke sich zuwandten, aber das Licht, das von ihr ausstrahlte, leuchtete den Deutschen mit heimatlichem Glanze, da es einen Weg erhellte, der ihnen wie der eigene erscheinen mußte.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0175
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 107 Meister des Marienlebens. Kreuzigung Christi. Cues, Hospital

NIEDERDEUTSCHLAND

DIE KÖLNISCHE MALEREI

Durch seine geographische Lage war Köln, das bislang am stärksten der alten Tradition verbunden gewesen, nun zum Einfallstor der neuen Kunst bestimmt. Die Stadt am Rhein wurde zu einem Vorort niederländischer Malerei auf deutschem Boden. Heimisches und Fremdes war hier am engsten miteinander verwoben, und die Grenzen scheinen vollends zu schwinden, wenn Meister niederländischer Abkunft in Köln wirkten, wenn ein Werk des Rogier selbst einen Altar der Stadt zierte.

Ein Sohn jenes Gerard von dem Wasserfasse, der im zweiten Jahrzehnt die merkwürdig fortschrittliche Kreuzigungstafel gestiftet hatte, erwarb den Dreikönigsaltar des Rogier, für den der Enkel endlich die Kapelle in St. Kolumba stiftete, die das Werk durch mehr als drei Jahrhunderte beherbergte. Sicher

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0176
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

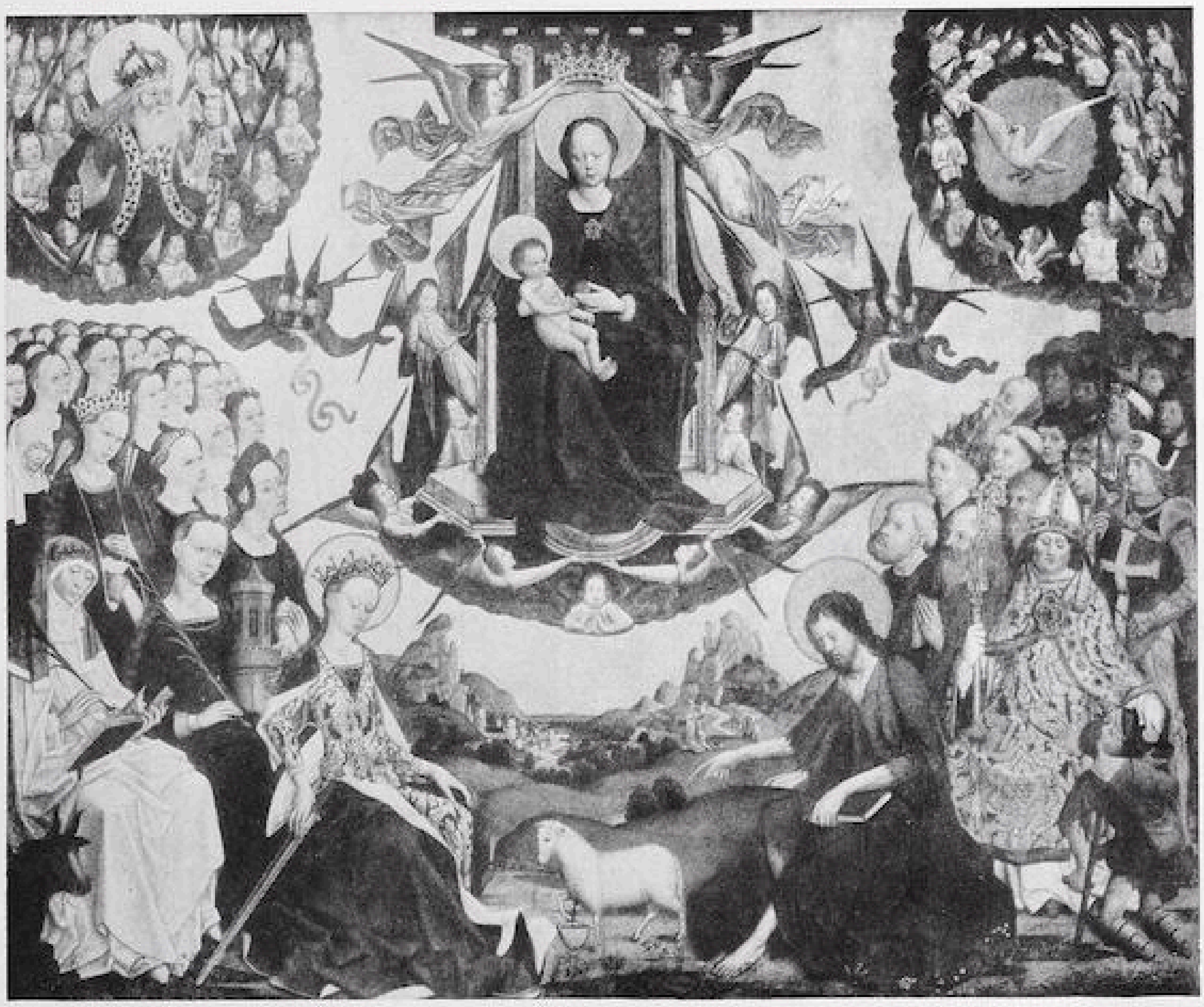


Abb. 108 Meister der Verherrlichung Mariens. Verherrlichung Mariens. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

blieb das Triptychon nicht das einzige niederländische Kunstwerk in kölnischem Besitz, und ebenso gewiß verbanden mannigfache persönliche Beziehungen die kölnischen Meister mit ihren Genossen in den Niederlanden. So wurde rascher und vollständiger als die Malerei weiter entlegener deutscher Gegenden die Kunst der rheinischen Metropole dem neuen Stile tributpflichtig.

Der Historiker der kölnischen Malerschule ist nicht in der glücklichen Lage, Künstlerbiographien schreiben zu können. Den Werken der Jahrhundertwende verknüpfte sich mit dem posthumen Namen des Meister Wilhelm wenigstens die Vorstellung einer wenn auch halb sagenhaften Persönlichkeit. Den Namen Lochners bewahrte ein Zufall. Von den Künstlernamen der Folgezeit, die in Urkunden erwähnt werden, läßt sich nirgendwo eine Brücke zu den erhaltenen Werken schlagen. Gruppen von Bildern, die stilkritischer Vergleich zusammenführt, müssen sich mit Notnamen begnügen, die von einem Hauptstück hergeleitet werden. So heißt nach einer Folge mit Darstellungen aus dem Marienleben der Meister, der in der Zeit von 1460 bis 1480 die führende Persönlichkeit in Köln gewesen zu sein scheint. Ihm nahe steht ein anderer, dessen Hauptwerk, eine Passion, nach einem früheren Besitzer die Lyversbergische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0177
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

genannt wird. Von einem Bilde der Verherrlichung Mariens empfing ein Dritter seinen Namen, und nicht viel mehr als zwei Flügeltafeln mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Georg sind von einem Vierten bekannt.

Allein in dem Werke des Meisters der Verherrlichung Mariens wirkt die Tradition der Lochnerschen Kunst lebendig fort. Es ist wohl denkbar, daß der jüngere in der Werkstatt des älteren Meisters das Handwerk erlernt habe. Er blieb dem Schönheitsideal seines Lehrers treu in der lieblichen Bildung seiner heiligen Mädchen mit ihren hohen Stirnen und schweren Augenlidern und zierlichen Mündchen. Die thronende Maria seines berühmten Verherrlichungsbildes (Abb. 108) leitet sich unmittelbar von Lochners Madonnenbildern her, seine Epiphanie bildet Züge aus der Anbetung des Dombildes weiter, und wenn sie zugleich Einzelheiten aus Rogiers Kolumbaaltar wörtlich entlehnt, so bezeichnet sie am besten die Stellung des Meisters zwischen zwei Zeiten.

Die neue Lehre hatte auch der Meister der Verherrlichung bereits vernommen, der auf einem seiner Bilder die vollständigste und getreueste Ansicht des alten Köln überliefert hat. Aber nur ängstlich wird das Neue aufgenommen, mehr kopierend als eigen gestaltend. Den Sinn der Kunst des Rogier hat der Meister nicht verstanden. Er weiß nichts von der Lockerung des Bildgefüges, von der Durchsichtigkeit des Aufbaus. Er ballt noch die Gruppen zu festen, unauflöslichen Formgebilden, die durch geschlossene Konturen begrenzt werden. Reihen von Köpfen werden in altertümlicher Weise übereinandergeschichtet, ohne daß den Möglichkeiten körperlichen Daseins der Gestalten Rechnung getragen ist.

In seiner vergleichsweise konservativen Gesinnung stand der Meister der Verherrlichung allein innerhalb der kölnischen Kunst nach der Jahrhundertmitte. Andere ergaben sich leichter dem Eindruck der neuen Malerei, und der Meister der novellistisch erzählenden Darstellungen aus dem Leben des heiligen Drachentöters Georg (Abb. 110) erweist sich in seinen zierlich bewegten Gestalten, die nach neuester höfischer Mode gekleidet sind, wie in der komplizierten räumlichen Anlage, die über die Grenzen der Tafeln hinweg mehrere Szenen auf dem gemeinsamen Boden einer einheitlichen Landschaft zusammenbezieht, als ein gelehriger Schüler der jüngsten niederländischen Malerei.

Die Tonart liebenswürdiger Plauderei, die hier angeschlagen ist, stand der kölnischen Kunst wohl an. Von dem aufrührerischen Geist, der die Werke der oberdeutschen Meister der voraufgegangenen Generation charakterisierte, war sie unberührt geblieben. Die Gewaltsamkeit seiner Zeitgenossen in schwäbischen und fränkischen Landen war Lochners stiller Kunst fremd. Die Stimmung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0178
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 109 Meister der Verherrlichung Mariens. Geburt Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0179
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

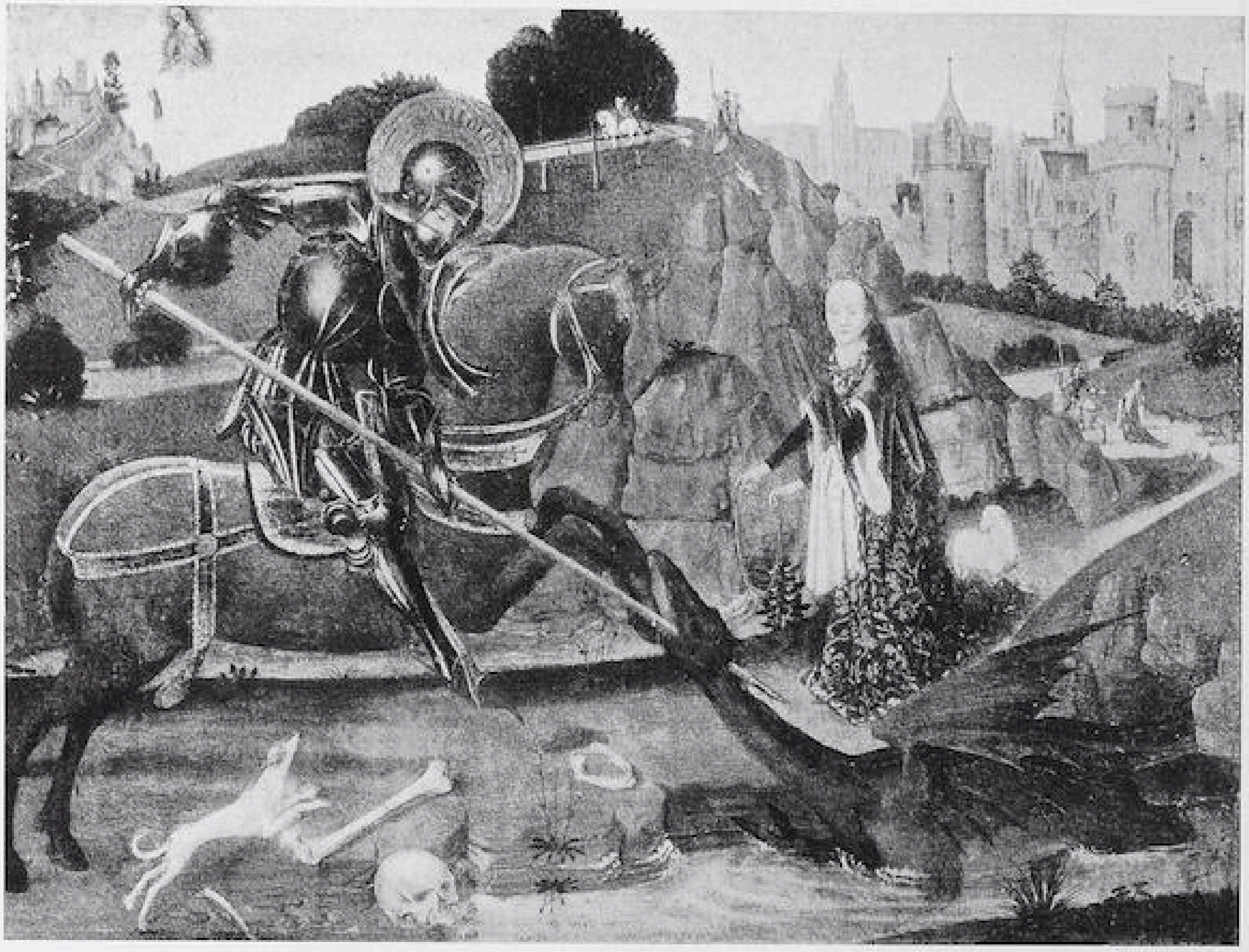


Abb. 110 Meister der Georgslegende. Drachenkampf des heiligen Georg. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

wandelt sich kaum, es ändert sich nur die Form, wenn der Meister des Marienlebens das gewaltige Drama des Kreuzestodes Christi als eine liebenswürdige Idylle schildert (Abb. 107). Er gibt nicht ein schmerzhaftes Aufbäumen, sondern ein stummes, friedliches Sterben. Longinus bittet gleichsam um Verzeihung, weil er die Lanze gebrauchte. Magdalena umfängt den Kreuzesstamm, aber sie berührt kaum das harte Holz. Maria faltet anmutig beiseite blickend die Hände. Johannes stützt leicht ihren Arm. In friedlichem Gespräch reiten die Kriegsknechte einher. Jede Einzelheit erscheint natürlicher im Sinne unmittelbarer Beobachtung der Wirklichkeit, aber der Blick für das Ganze ging verloren. Man darf nicht an die ergreifenden Gruppen der Trauernden unter dem Kreuze denken, die dem leidenschaftlichen Gefühlsausdruck gotischer Kunst entstammten, wenn man zu den innerlich kaum beteiligten Statisten der neuen Bühne einen Weg finden will.

Die Abhängigkeit von der Kunst des Rogier und Bouts wird in jedem Zuge deutlich, mehr noch in den allgemeinen stilistischen Voraussetzungen als in der spezifischen Formbildung. Wohl fehlt es auch an unmittelbaren Hinweisen nicht. Eine Darstellung der Grablegung gleicht einem Nachklang von Rogiers großem Eskurialbilde. Aber nicht viele eigentliche Entlehnungen sind sonst

Escorial

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0180
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 111 Meister des Marienlebens. Anbetung der Könige. Nürnberg, Germanisches Museum

zu erweisen, und wenn auch stets Vorsicht geboten ist in negativen Feststellungen der Art, da unser Besitz an niederländischen Bildern zu lückenhaft ist, um jede Form auf ihren Ursprung zurückverfolgen zu können, so läßt doch alles darauf schließen, daß der Meister seinem Vorbilde gegenüber relativ selbständig blieb, und man möchte wenig unmittelbare Anleihen ihm zutrauen. Es zeigt immerhin Kühnheit, wie er in einer Anbetung der Könige (Abb. 111) die Gruppe des Jüngsten, der von dem knienden Pagen ein Prunkgefäß empfängt (aus Rogiers Epiphanie), in seiner freien Umbildung zu korrigieren wagt. Er dreht den König herum, verzichtet auf die Beziehung zur Mittelgruppe, die Rogiers reichere Komposition nicht preisgeben wollte, macht aber die Aktion des Reichens und Fassens nun erst zu einer möglichen. So kritisiert er sein Vorbild, zeigt, daß er nicht ein gedankenloser Abschreiber ist, und läßt zugleich klar erkennen, worauf vor allem es ihm ankommt.

Für den idealen Zug, den Rogier seiner Komposition zu wahren wußte, hat der Meister des Marienlebens nicht viel Sinn. Die einzelne Geste wird durchgearbeitet, aber über dem Streben nach Wahrscheinlichkeit im Kleinen geht leicht der Rhythmus des Ganzen verloren. In Rogiers räumlicher Rechnung ist es ein offenkundiger Fehler, daß die Hand des Königs der des Pagen nicht begegnen kann. Aber der Anbetung des kölnischen Meisters mangelt dafür alle Feierlichkeit, und es ist ein höchst realistischer, aber auch ein sehr trivialer Zug, wie das Kind mit dem Händchen tief in den Pokal hineinfaßt, den ihm

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0181
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 112 Meister des Marienlebens. Geburt Mariens. München, Pinakothek

der eine König reicht. Ein weiter Abstand trennt diese Kunst von der königlichen Würde und Pracht des Lochnerschen Dombildes. Die Überlegenheit äußert sich in freierer Beweglichkeit. Im Vergleich mit der breiten und vollen Form Lochners ist nun alles ins Zierliche und Spitze umgedeutet. Die Menschen bewegen sich leicht, die Wendungen sind geschmeidig, die Gebärden vielfältig und elegant. Zierlich spreizen sich die Beine. Spitzfingerig greifen die Hände. Bei Lochner war es nur ein allgemeines Fassen. Genug, daß die Menschen überhaupt die Dinge zu halten vermochten. Nun wird jedes Greifen individualisiert, wie die Stellung der Füße jedesmal eine andere ist in immer graziösem Schreiten und Eilen, Stehen und Knien.

Die Figur braucht Raum, um sich so zu bewegen. Die Bühne ist tiefer geworden, sie bietet die Möglichkeit bequemer Entfaltung, und der Raum weitet sich zu einer Hintergrundlandschaft, die den Blick in die Ferne entführt. Nicht mehr wie früher dürfen die Gruppen geballt und zusammengedrängt werden. Sie ziehen sich auseinander, weisen nur mehr lockere Verknüpfungen auf. Die Wochenstube der heiligen Anna (Abb. 112) wird ein weites Zimmer, in dem sich die Frauengestalten, die den Raum sparsam beleben, frei zu entwickeln vermögen. Einer jeden ist ihre Funktion zugeteilt. Die eine gießt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0182
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 113 Meister der Lyversbergischen Passion. Kreuzabnahme
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Wasser in die Schüssel, die andere prüft mit der Hand die Wärme. Die dritte bereitet die Tücher, die eine vierte der Lade entnimmt. Zwei unterhalten sich, und zwei empfangen das Kind aus den Händen der Wöchnerin. So wird eine lebendige Bewegung über die Fläche ausgestreut, die allerdings nicht durch die ordnende Kraft rhythmischen Linienzusammenhanges gebunden erscheint. Durch Schrägrichtungen wird der Raum eingetieft, der noch klarer und gewiß auch pedantischer in dem Bilde der goldenen Pforte gebaut ist, wo drei Gruppen in der Diagonale einwärts führen, um in stufenweisem Kleinerwerden die Entfernung zu veranschaulichen.

Die etwas steife und nüchterne Sachlichkeit solcher Bilderfindungen erinnert nicht so sehr an Rogier als an den Löwener Meister Dirk Bouts. Rogier gibt seinen Gruppen mehr rhythmische Bindung, für Bouts ist dieses steile Nebeneinander der Vertikalen charakteristisch und die nur innerliche Beziehung der Menschen in lautlosem Beieinander. Von Bouts auch stammt der koloristische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0183
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Geschmack des kölnischen Meisters, der die eigene Schönheit der Farbe über ihren Stimmungswert stellt und ein helles Grün bevorzugt, das beinahe öfter den Eindruck bestimmt als das übliche Rot. Aber hier gerade zeigt sich die Eigenart des Meisters. In dem zarten Schimmer der Farben bekundet sich am reinsten der spezifisch kölnische Charakter einer Kunst, die in ihrer Formenwahl von den Niederlanden abhängig, in dem feinen und gewählten Geschmack der Palette die Tradition einer generationenalten Malkultur bewährt.

Durch zwei Jahrzehnte läßt sich das Schaffen des Marienlebenmeisters verfolgen. Daß Gleichstrebende neben ihm standen, beweist die Folge der Lyversbergischen Passion. Der Meister, der die Kreuzwegstationen des kölnischen Museums gemalt hat (Abb. 113), kommt koloristisch seinem niederländischen Vorbilde näher als der Meister des Marienlebens. Seine Farben sind tiefer und gleißen bunter. Auch das schöne Gelb des Bouts fehlt nicht. Das kann ein Zufall sein, denn das Gelb, das noch in der Palette des Witz und Lochner eine wichtige Stelle behauptete, gilt nun oft rein symbolisch als die Farbe des Bösen und begegnet darum in der Kleidung der Feinde Christi. Es ist ein Zeichen der Zeit, daß man so mit der materiellen Bedeutung des Einzelnen rechnet. Der Blick für das Ganze geht verloren, und äußere Hilfen werden gesucht, wie sie der traditionelle Ausdruckswert einer Lokalfarbe bietet, weil die Stimmungselemente der koloristischen Gesamterscheinung ungenutzt bleiben.

Unmittelbarer als in den Werken des Marienlebenmeisters treten nicht in der farbigen Erscheinung allein in der Lyversbergischen Passion die Anklänge an niederländische Urbilder hervor, denen gegenüber der geringere Meister weniger selbständig blieb. Scheint er dem Meister des Marienlebens nahezustehen, so ist es, weil gleiche Schulung ihn mit jenem verbindet. Beide gehörten zu der nicht geringen Zahl deutscher Maler, die in niederländischen Werkstätten ihre Bildung suchten, die von der Gesellenfahrt zurückgekehrt, die Kunde der neuen Malerei in der Heimat verbreiteten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0184
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 114 Meister von Liesborn. Bruchstück einer Geburt Christi vom Liesborner Altar. 1465
Münster, Landesmuseum

DIE WESTFÄLISCHE MALEREI

Durch die Lage der Stadt am Tore der Niederlande war die kölnische Kunst zur Mittlerin bestimmt, und manche Gesellen, die den Weg rheinabwärts nahmen, mochten hier bereits Halt machen, da sie in den kölnischen Werkstätten, in denen auf die neue niederländische Art gearbeitet wurde, alles zu finden meinten, was zu suchen sie ausgezogen waren. Am engsten schließt sich als künstlerische Provinz das benachbarte Westfalen dem Vororte Köln an. Leider blieben hier von dem großen Hauptwerke der Epoche nur Bruchstücke erhalten. Im Jahre 1465 weihte Heinrich von Cleve als Abt im Kloster Liesborn den Hochaltar und vier Seitenaltäre. Drei und ein halbes Jahrhundert standen sie an ihrer Stelle, um im Jahre 1807 bei der Aufhebung des Klosters beseitigt und in Stücke zerschnitten zu werden. So müssen kleine, genrehaft wirkende Ausschnitte, die leicht einen falschen Eindruck wecken, für das verlorene Ganze Zeugnis ablegen.

Die stilistische Stellung des Werkes ergibt sich aus dem Vergleich des Frag-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0185
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

mentes der Engel, die das neugeborene Christkind umgeben (Abb. 114), mit dem Geburtbilde des Kölner Verherrlichungsmeisters (Abb. 109), das offenbar auf das gleiche niederländische Urbild zurückweist. Die im Kreise seiner Zeitgenossen altertümlich liebenswürdige Anmut des Meisters der Verherrlichung findet man auch in den Werken des Liesborners wieder. Er vermittelt der westfälischen Kunst die neue niederländische Art. Aber sein Stil behält eine leise Befangenheit, die ihm zugleich seine besondere Anmut verleiht. Man hat in einem auffälligen Hang zu analytischer Einzelschilderung das besondere Kennzeichen der westfälischen Kunst im Gegensatz zu der Malerei des benachbarten Köln erkennen wollen. Aber wenn solche Beobachtung — weniger für Meister Conrad selbst, dessen anmutig bewegte Gestalten kaum noch auf dieser Welt zu leben scheinen, als für die meist geringeren Künstler, die neben ihm am Werke waren — zutreffen mag, so kehrt sich das Verhältnis nach der Jahrhundertmitte eher um. Die Meister des Marienlebens und der Lyversbergischen Passion geben sich unbefangener den Eindrücken der neuen niederländischen Malerei hin als ihr westfälischer Zeitgenosse. Der Meister von Liesborn scheint mehr Sinn für das Liebliche als für das Charakteristische zu haben; unter seinen Händen gewinnen die neuen Kompositionen etwas von der Würde und Gehaltenheit der alten Zeit wieder, seine Menschen bewegen sich, von einem gleichförmigen Edelmut beseelt, in gemessenen Gebärden, sind in die schweren, weichfallenden Gewänder gekleidet, die schon Lochner liebte.

Wohl kündet sich gegenüber unmittelbaren Vorläufern wie Johann Koebecke oder dem Schöppinger Meister auch in dem Liesborner Werk der Geist einer neuen Zeit. Aber der doch nur schwache Abglanz niederländischer Art läßt es zweifelhaft erscheinen, ob der Meister selbst rheinabwärts bis zu den Quellen der neuen Kunst gelangte, oder ob er zu denen gehörte, die sich begnügten, in dem Spiegel kölnischer Malerei einen Widerschein des Urbildes zu empfangen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0186
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

HINRIK FUNHOF IN HAMBURG

Unter den deutschen Meistern, die in den Niederlanden selbst entscheidende Anregungen empfingen, steht der Hamburger Hinrik Funhof, dessen Name auf westfälische Herkunft zu deuten scheint, an erster Stelle. Eintragungen in Hamburger Urkunden nennen im Jahre 1475 den Meister, der bereits zehn Jahre später als verstorben erwähnt wird. Eine glückliche Kombination erwies in dem Hochaltar der Johanniskirche in Lüneburg ein Werk seiner Hand. Mit diesem Funde wurde der deutschen Kunstgeschichte nicht ein Name allein, sondern ein Meister von hohem Range wiedergegeben.

Daß Funhof maßgebenden Einfluß in den Niederlanden empfangen hat, kann einem Zweifel nicht unterliegen. Zu deutlich ist die Verwandtschaft mit dem Stil des Dirk Bouts, der in dem deutschen Meister seinen getreuesten Schüler gefunden hat. So eng ist die Beziehung, daß die Vermutung ausgesprochen werden konnte, kein anderer als Funhof habe die Gerechtigkeitsbilder des Brüsseler Rathauses, die Bouts unvollendet zurückließ, nach dessen Tode fertiggestellt. In Deutschland jedenfalls hat niemand so restlos die Lehre der neuen niederländischen Malerei verstanden und verarbeitet wie Hinrik Funhof in den vier Flügeltafeln des Lüneburger Altars. Kunstreich erfundene Architekturen schaffen Raum für eine Reihe von Darstellungen, von denen zwei nebeneinander im Vordergrunde, andere in kleinerem Maßstab in der Ferne der Landschaft oder in rahmenden Gehäusen erscheinen (Abb. 116). Das Interesse des Malers konzentriert sich auf die sachliche Schilderung zeitgenössischen Lebens. Der eigentliche Sinn des legendarischen Vorgangs tritt kaum über die Schwelle des Bewußtseins. Eine vornehme Tischgesellschaft ist das zentrale Motiv der Bilder aus dem Leben der heiligen Cäcilie, und es wird nicht die leiseste Gemütsbewegung in den Zügen der Tafelnden sichtbar, wenn Salome mit dem Haupte des Täufers auf der Schüssel teilnahmlos vor sich hinblickend hereinschreitet.

Eine lautlose Gemessenheit hemmt jede freiere Regung, der größere Zusammenhang geht verloren, da das Auge nahsichtig scharf auf das Einzelne eingestellt ist. Wie die Bilder gemalt wurden, so wollen sie gesehen werden, man muß Stück für Stück die Teile ablesen, um alle die kleinen Köstlichkeiten zu genießen, mit denen der Maler seine Tafeln geschmückt hat. Er verstand es, porträthaft Menschen verschiedenster Art zu schildern, anmutige Jünglinge wie den heiligen Georg, züchtige Fräulein wie die heilige Cäcilie, würdige Greise wie den Papst, der die Hände der heiligen Ursula zum Abschied drückt, arge Bösewichter wie den Henker des Johannes (Abb. 115) oder die Bogenschützen im Bilde der Ursulalegende. Umständlich und sorgsam auf nieder-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0187
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

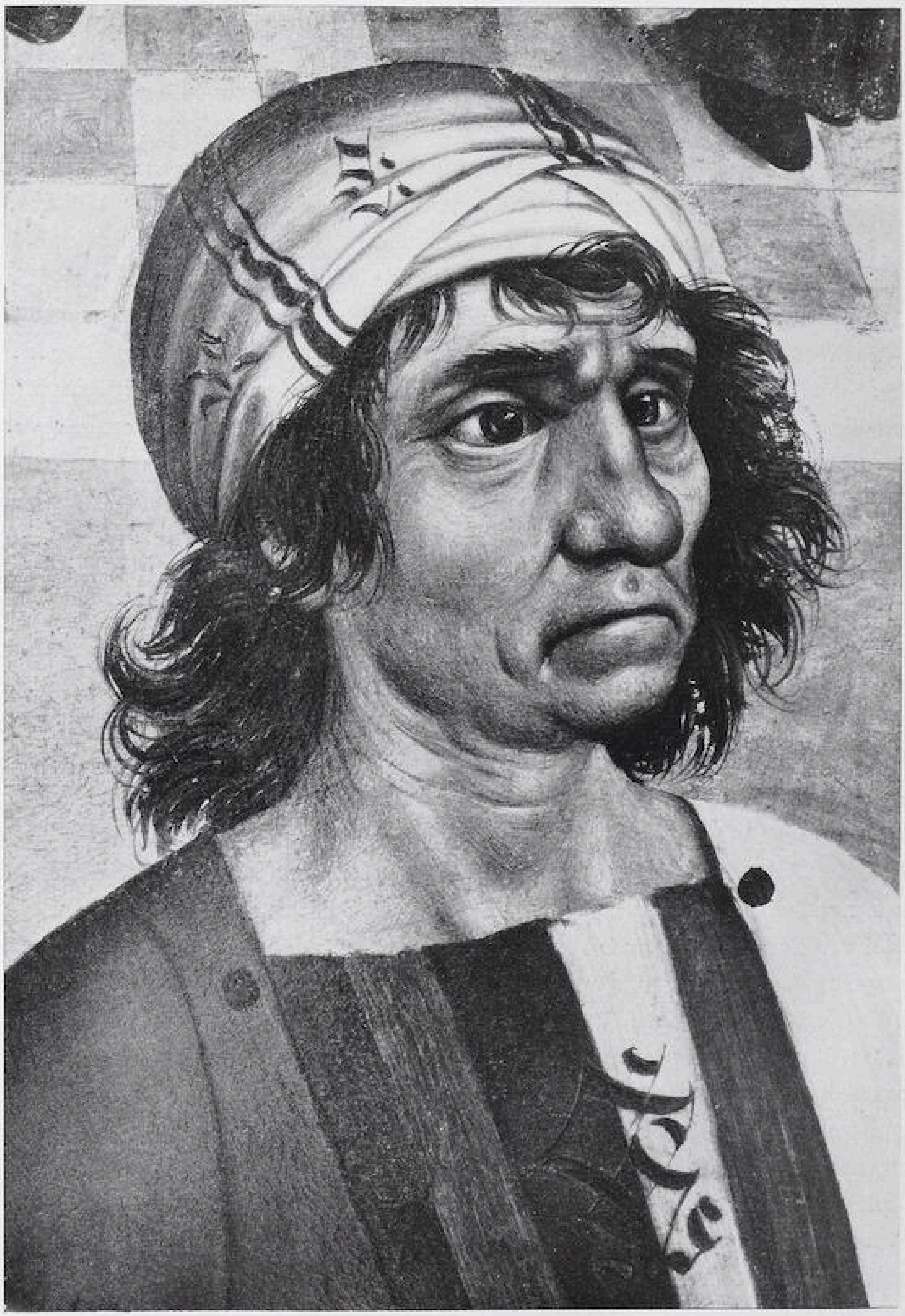


Abb. 115 Hinrik Funhof. Der Henker des Johannes. Teilstück. Lüneburg, Johanniskirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0188
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 116 Hinrik Funhof. Das Leben Johannes des Täufers. Lüneburg, Johanniskirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0189
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

ländische Art wird die modische Kleidung behandelt. Kostbare Stoffe und das Metall der Geräte, das Steinwerk der Architektur und die Wiesen und Felsen und Bäume der Landschaft werden mit aller Liebe am Feinen und Kleinen malerisch unterschieden. Bei Nebenmotiven wie den Musikanten des Hochzeitsmahles verweilt der Künstler fast lieber als bei der Schilderung der Hauptszenen. Aber überall offenbart sich eine unbefangene Erzählerfreude und eine frische Erfindungsgabe, die niemals in Verlegenheit gerät und nicht auf Anleihen aus der Fremde angewiesen ist, da eine natürliche Begabung keine Schwierigkeiten zu kennen scheint. Niemals wurde der Drachenkampf des heiligen Georg zierlicher und beweglicher geschildert als in dem graziösen Todesstoß der gewiß unmöglich geführten Lanze (Abb. 105).

Mit einer solchen Erfindung bereicherte Funhof den Formenschatz der Zeit. Dankte er den Niederlanden die Richtung seiner Kunst, so besaß er doch ein zu starkes und eigenwüchsiges Talent, um nicht das Werk seines Lehrers selbständig weiter zu bilden. So eng er sich an Dirk Bouts anschloß, so hoch erhebt er sich über kleinere Gesinnungsgenossen in Deutschland, die zeitlebens ihren niederländischen Lehrmeistern verpflichtet blieben.

Die Werkstatt, der Hinrik Funhof vorstand, scheint durch lange Zeit den Altarbedarf der Stadt und Umgegend im wesentlichen gedeckt zu haben. Funhof übernahm sie von seinem Vorgänger Hans Bornemann, dessen Witwe er heiratete, und nach seinem Tode im Jahre 1485 folgte als dritter Gatte und Meister Absalon Stumme, neben dem Hinrik, ein Sohn des alten Hans Bornemann, tätig gewesen zu sein scheint. So sollte man vermuten, daß durch Jahrzehnte eine Tradition sich gebildet habe, aber der Denkmälerbestand ist in Hamburg zu weit gelichtet, um eine sichere Vorstellung von der Kunstweise der Meister, deren Namen man kennt, gewinnen zu lassen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0190
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 117 Hermen Rode. Kopf einer Heiligen von dem Altar aus Salem
Stockholm, Museum

HERMEN RODE IN LÜBECK

Umgekehrt wie in Hamburg, wo mit einzelnen gesicherten Werken bedeutende Persönlichkeiten aus dem Dunkel emporsteigen, aber ein zusammenhängender Stil, auf den die Überlieferung der Meisternamen schließen läßt, nicht erkennbar wird, ist die Lübecker Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte dank einem vergleichsweise reichen Denkmälerbestand im ganzen leichter zu erfassen als in ihren einzelnen Repräsentanten, deren Gestalten sich nirgendwo mit zureichender Deutlichkeit von dem gemeinsamen Hintergrunde abheben. Lübeck war im Verlaufe des 15. Jahrhunderts zu einem wichtigen Zentrum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0191
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 118 Hermen Rode. Der heilige Lukas. Vom Altar der Katharinenkirche. 1484. Lübeck, Museum

norddeutscher Malerei geworden. Seine Werkstätten versorgten nicht nur die Stadt und die engere Nachbarschaft, sie lieferten Altarwerke über See nach Dänemark und Schweden und nach den östlichen Provinzen. Es waren gewiß in diesen Ländern keine künstlerisch anspruchsvollen Auftraggeber zu befriedigen. Aber eine tüchtige Durchschnittsleistung wurde geboten, die dem Rufe der Hansastadt keine Unehre machte (Abb. 117).

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0192
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Im Jahre 1473 schlossen sich die Maler zu einer Lukas-Brüderschaft zusammen, und sie stifteten zum Gedenken in die Katharinenkirche einen Altar, der nach einer inschriftlichen Angabe im Jahre 1484 vollendet war. Man darf annehmen, daß der Auftrag dem angesehensten Meister zufiel. Er hieß Hermen Rode, denn dieser Name, der auf einem Rockkragen an auffälliger Stelle angebracht ist, kann nicht wohl anders denn als Künstlersignatur gedeutet werden. Aber die Überlieferung kennt keinen Maler dieses Namens, nennt jedenfalls nicht den Beruf eines Hermen Rohde, der in den Jahren von 1485 bis 1500 gelegentlich erwähnt wird. So mußte die Kunstgeschichte sich begnügen, stilkritisch das Werk eines Meisters aufzubauen, dessen Persönlichkeit im Dunkel bleibt. Seine Art läßt sich durch mehr als drei Jahrzehnte, von 1468 bis 1501 an datierten Altären und von Reval bis nach Stockholm über das ganze weite Gebiet lübischen Außenhandels verfolgen.

Für die Herkunft seines Stiles gibt die ferne Verwandtschaft mit den Werken des Liesborners einen Hinweis, den die Nachricht von der Niederlassung eines westfälischen Künstlers Heinrich Husmann um die Jahrhundertmitte in Lübeck zu stützen vermag. Wie in dem Werke des Liesborners, so klingt in Rodes Schöpfungen nur mehr ein leises Echo niederländischer Malerei, deren Kenntnis gewiß nicht eigene Anschauung vermittelte. Reste altertümlicher Weichheit der Modellierung, Unbestimmtheit des Raumes, Befangenheit der Gebärden, Innigkeit der Empfindung schwingen nach in einer Kunst, die noch die lauteren Töne der neuen Wirklichkeitsmalerei zu scheuen scheint. Ein Bild wie der heilige Lukas am Schreibpult, hinter dessen Rücken Maria erscheint (Abb. 118), gehört zu den reizendsten Erfindungen der deutschen Malerei, und wenn der Künstler nicht imstande ist, eine größere Zahl von Figuren zu kompositioneller Einheit zu zwingen, so gehört doch die große Tafel des Marientodes vom Jahre 1494 in all ihrem Reichtum an fein beobachteten Einzelzügen wie in der zarten Modellierung und in der milden, warmen Färbung zu den bedeutenden Leistungen der Epoche.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0193
© Universitätsbibliothek Heidelberg

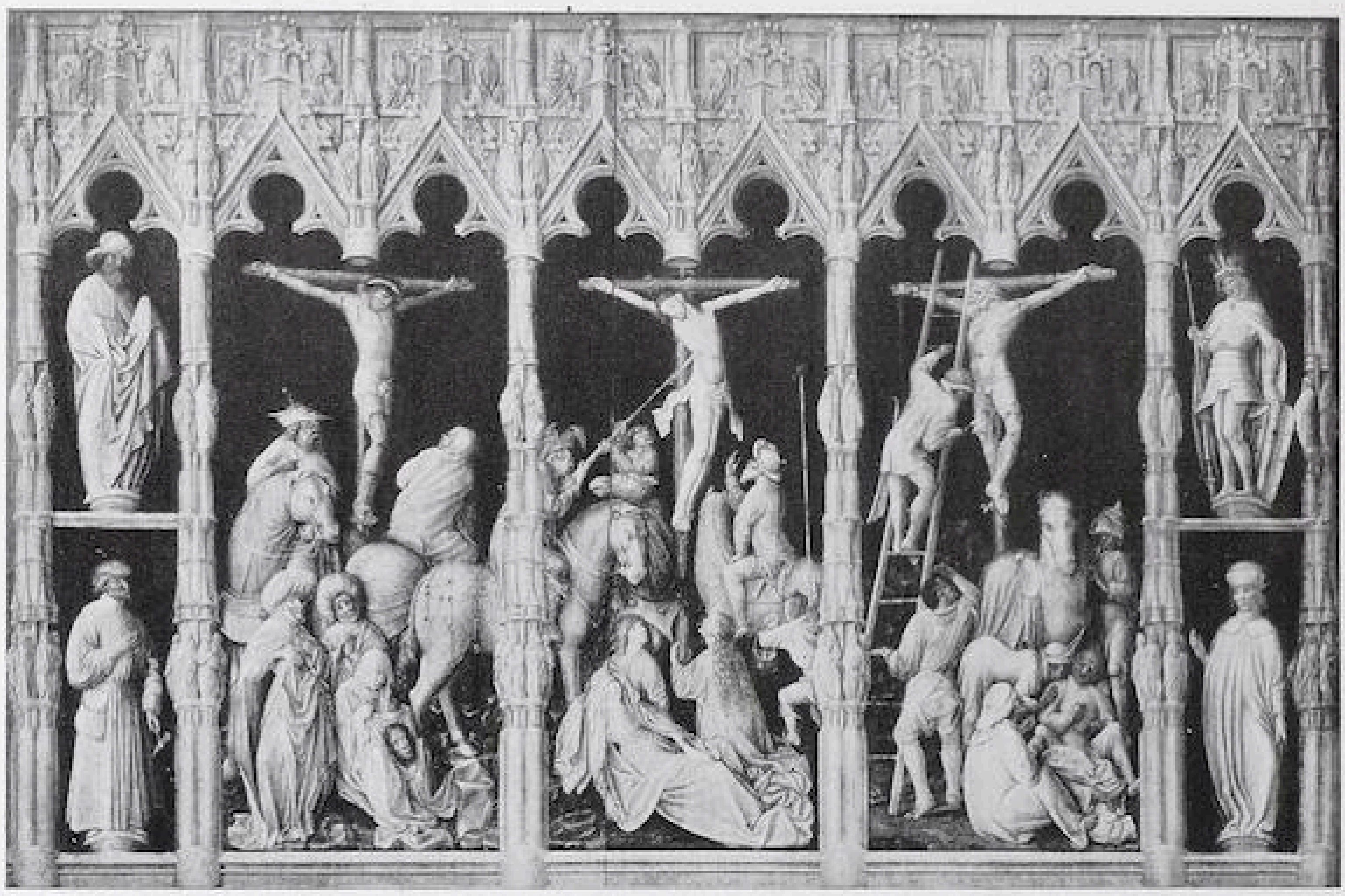


Abb. 119 Gabriel Mäleßkircher. Kreuzigung Christi. München, Pinakothek

OBERDEUTSCHLAND

GABRIEL MÄLESSKIRCHER UND DIE MALEREI IN BAYERN

Während im norddeutschen Gebiet der Einfluß niederländischer Kunst wie ein breiter Strom unbehindert sich auszubreiten scheint, findet er in den weiter entfernten oberdeutschen Zentren langsamer Eingang. Einzelne Meister werden hier zu Trägern der Vermittlung, und ihr Werk hebt sich an manchen Stellen deutlich genug von den Zeugnissen des Nachwirkens älterer Lokaltradition ab. Wird der Ablauf einer Stilentwicklung aus sich selbst begreiflich durch die Erkenntnis der bestimmenden Faktoren, wenn Weg und Ziel eindeutig in ihrer gegenseitigen Beziehung bestimmt erscheinen, so müßte eine abstrakte Stilgeschichte imstande sein, von lokalen und persönlichen Sondercharakteren absehend, eine absolute chronologische Reihe aufzustellen, innerhalb deren ein jedes Werk seinen zeitlichen Ort fände, nicht nach Maßgabe seiner wirklichen Entstehung, sondern allein auf Grund seiner Stellung im Rahmen der Allgemeinentwicklung. Aber die Wirklichkeit ist reicher als die reine Linie der Theorie. Stufen der Entwicklung lassen sich nicht mit Jahreszahlen gegeneinander abgrenzen. Die historische Reichweite eines Stiles wird

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0194
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 120 Gabriel Mäleßkircher. Kreuzigung Christi. Nürnberg, Germanisches Museum

nicht bestimmt durch das erste Auftauchen einer neuen Form allein. Für lange Zeit kann die alte Sprache in Übung bleiben, wo lokale Tradition sich gegen das Eindringen fremder Stilelemente behauptet. So wird örtliche Überlieferung zu einem Hemmnis, wie es sich am deutlichsten in dem Fortleben längst vergessener Kunstformen zeigt, die in dörflicher Abgeschiedenheit als bäuerische Heimatkunst durch Jahrhunderte zeugungskräftig bleiben. Determiniertheit im Raume wirkt der Freiheit in der Zeit entgegen. Die Ausbildung einer scheinbar lokalen Eigenart ist in Wirklichkeit oft gleichbedeutend mit provinzieller Ablösung aus dem Gange allgemeiner Stilbildung.

Früher als in anderen Gegenden glaubte man in Bayern einen spezifischen Stil zu erkennen, und wie um die Wende des 14., so ist es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder die Kunst eines Bayern, des Gabriel Mäleßkircher, die sich in bestimmter Form von jeder anderen Kunstäußerung der Zeit unterscheidet. Im Zusammenhang der Entwicklung erscheint sie wie ein Fortwirken älterer Tradition, deren Art durch Multschers Namen gekennzeichnet wird. Aber mag die Kunst des Mäleßkircher, die sich in einem 1474 vollendeten Altarwerk erstaunlich offenbart, als unzeitgemäß erscheinen, so erhebt sie sich über alles bewußt fortschrittliche Wesen zeitgenössischer Niederlandfahrer durch eine charaktervolle Eigenart, die dem alten Kunst-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0195
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

mittel eine bislang unerhörte Ausdruckskraft abgewinnt. Auch Mäleßkircher ballt die Menschen zu Haufen wie der Meister der Benediktbeurener Kreuzigung, an den er unmittelbar anzuschließen scheint, und er nimmt die Proportionen kurz und untersetzt. Magdalena kriecht zum Kreuzesstamm in der gleichen komplizierten Bewegung, wie der ekstatisch betende Apostel in Multschers Marientod am Boden kniete (Abb. 120). Kaum an anderer Stelle begegnet ein solches Knien, und nirgend sonst wäre es jetzt in der Zeit des Geschmacks für zierlich gelöste Bewegung noch möglich. Aus demselben Gefühl ist der Mann erfunden, der am Boden sitzt und den Beinling überzieht, den er aus der Beute von Christi Kleidern gewann. Und ebenso ist Maria gestaltet, die zusammengekauert hockt, oder Veronika, die sitzend das Schweißtuch vor ihrem Schoße entfaltet. Den schweren Thorax der Gekreuzigten, ihre kolossalen Füße findet man sonst nur noch bei Multscher, und ebendort die breit grinsenden Mäuler der Kriegsknechte. Was von Multscher gesagt wurde, daß ihm der Raum nur existiere, soweit er gefüllt ist mit Figur, das gilt auch von Mäleßkircher. Es ist bezeichnend, daß er die volle Farbe verschmäht und seine Bilder gern als Halbgrisaillen behandelt, — so sehr ist er Plastiker. Es gibt eine Kreuzigungstafel von ihm, die unmittelbar als Ersatz für einen steinernen Lettneraufbau gedacht ist (Abb. 119). Hier wird der archaisierende Zug seiner Kunst noch deutlicher in den altburgundischen Trachten und Standmotiven der ersten Jahrhunderthälfte.

Aber so sehr Mäleßkirchers Stil sich von dem neuen Ideal der Weiträumigkeit der Komposition, der Anmut der Typen, der zierlichen Gespreiztheit der Bewegungen entfernt, an der allgemeinen Bereicherung der Darstellungsmittel nimmt auch seine Kunst teil, auch er gliedert die Bildfläche vielfacher, verschränkt die Gruppen und steigert den Bewegungsdrang zu einem oft schon barocken Übermaß, das in seinen bizarren Formen ebenso in die Zukunft weist, wie die massige Gedrungenheit der Proportionen in der Tradition der Vergangenheit verwurzelt ist. Hier in Bayern allein scheint die oberdeutsche Kunst einen eigenen Weg zu finden, abseits der spezifischen Formbildung, die überall sonst aus den Niederlanden in die deutsche Malerei einströmte. Hier war die Bildungsstätte des eigentümlich spätgotischen Barock, aus dem in der Kunst des Donaustiles noch jenseits der Jahrhundertwende die anmutigste Blüte am Stamm der nordischen Überlieferung erwachsen sollte.

So erscheint neben Mäleßkirchers wuchtigem Werke auf bayerischem Boden ein Meister, der sich Rogiers poetischer Formbildung verschrieben hat, fast wie ein weither versprengter Fremdling. Eine Welt trennt die liebenswürdige Anmut, die bewegliche Zierlichkeit der Tafeln des Merlbacher Altars mit ihrem

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0196
© Universitätsbibliothek Heidelberg

genrehaft erzählenden Ton (Abb. 121) von dem schweren Ernst des Mäleßkircher und seinen ungefügen Gestalten. Hier sind die Menschen schlank, und ihre Gelenke biegen sich leicht, die Köpfe legen sich schräg, und die Hände greifen kokett. Eine idyllische Landschaft tut sich im Hintergrunde auf. Bayerische Eigenart, die in Mäleßkirchers Werk so eindrücklich zutage trat, wird überdeckt von der modischen Form niederländischer Malerei, der gleichermaßen Meister aller deutschen Stämme verfielen, wenn ihr Weg sie rheinab führte zu den Stätten der neuen Kunst, an denen auch der Schöpfer der Merlbacher Tafeln seine malerische Bildung genossen hat.

Abb. 121 Bayerischer Meister. Flucht nach Ägypten
2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Merlbach

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0197
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 122 Meister des Sterzinger Altars. Geburt Christi. 1456—58
Sterzing, Rathaus

DER MEISTER DES STERZINGER ALTARS UND DIE MALEREI IN ULM

Notgedrungen hat man sich gewöhnen müssen, den künstlerischen Stil der Meister der Frühzeit unter einer einheitlichen und gewiß oft allzu einseitigen Formel zu fassen, da nirgends Reihen von Werken erhalten blieben, mit denen das Bild einer Persönlichkeit in ihrer Entwicklung aus tastendem Beginnen zur Fülle der Mannesjahre und zur Reife des Alters sich formte. Stufenweise setzen sich die fortschreitenden Stadien der Stilbildung gegeneinander ab, und die Namen der Meister ordnen sich den deutlich geschiedenen Phasen der Entwicklung ein. Man unterscheidet zwar früher und später Entstandenes im Werke des Witz und Lochner. Aber die Stilstufe ihres gesamten Schaffens, so weit es erkennbar wird, bleibt einheitlich, und nirgendwo führt der Weg einer Persönlichkeit aus dem Rahmen, in dem sie zuerst sichtbar wurde, in den Wirkungskreis einer neuen Generation.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0198
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Der Fall Hans Multschers schien eine Ausnahme von dieser Regel zu bedeuten. So einwandfrei die Berliner Altarflügel bezeichnet und datiert sind, so gut gesichert als sein Werk ist um zwei Jahrzehnte später der große Altar in Sterzing, der in seinen Hauptteilen wenigstens erhalten blieb. Es läßt sich gewiß nicht leicht absehen, welche Umwälzungen die Ausdrucksform eines Künstlers im Laufe von zwanzig Jahren erfahren kann, aber es ist kaum denkbar, daß die Entwicklung einer Persönlichkeit die Brücke von dem einen Werke zum anderen schlug, daß der Meister der Berliner Tafeln auch die Sterzinger Gemälde geschaffen habe. Obwohl manche Fäden von den einen zu den anderen führen, sträubt sich die psychologische Einsicht in das Schaffen des Künstlers gegen die Möglichkeit der Annahme einer gleichen Meisterhand. Multscher hätte als reifer Mann seinen eigenen Charakter, der in den Berliner Tafeln mit seltener Eindrücklichkeit sich offenbart, verleugnen müssen, wären die Malereien des Sterzinger Altars das Werk seiner Hand. Daß er es nicht tat, beweist der plastische Teil des Altars. In ihm lebt der alte Meister. War er Bildhauer und Maler zugleich, so mag er sich im späteren Werke wesentlich auf die Schnitzarbeit zurückgezogen haben. Und wenn er die Gemälde nicht ganz aus der Hand gab und hie und da noch ratend zur Seite stand, so muß für die wesentliche Arbeit an den Flügeln des Sterzinger Altars doch ein jüngerer Gehilfe verantwortlich gemacht werden.

Ein anderes Formempfinden und eine andere Schulung spricht aus den Tafeln. In den Berliner Bildern ist der Raum vollgestopft mit Körpern. Nun sind alle Fügungen locker, die Fläche ist nicht überlastet, sie ist leicht gefüllt. Der Raum wirkt beinahe kahl in seiner sparsamen Besetzung mit einzeln geordneten Figuren. Überschneidungen sind vermieden, und nach Möglichkeit entwickelt sich jede Gestalt frei in ihrem linearen Kontur. Die Bewegungen sind nicht fahrig und stockend. Sie fließen leichter. Die Gesten sind nicht dringlich und stark, sondern gemessen und lau. Die Typen sind nicht ausdrucksvoll derb, sondern edel, aber leicht auch ein wenig leer. Vier Mariengeschichten und vier Passionsszenen sind auf jedem der zwei Altäre geschildert, und die Analogie der dargestellten Themen erleichtert den Vergleich. Die Geburt des Kindes (Abb. 122, vgl. Abb. 69) ist nicht mehr das unbegreifliche Wunder, das Anbeten nicht mehr ein drängendes Staunen. Maria kniet nun in stiller Andacht, und Joseph zieht bedächtig die Beinlinge ab, in die das Kind gehüllt werden soll. So kniet Christus am Ölberg (Abb. 123, vgl. Abb. 71) in schöner Pose, und die Jünger schlafen nicht schwer, man fühlt, sie schlummern nur leicht. Sie sind nicht eng zusammengedrückt, einem jeden ist Platz gegeben, und Petrus darf sich

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0199
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 123 Meister des Sterzinger Altars. Gebet Christi am Ölberg. 1456—58
Sterzing, Rathaus

lang hinstrecken. Es gibt nirgends so schmerzhafte Verkürzungen wie in der früheren Gruppe. In schreckhaft greifbare Nähe rückt auf dem Berliner Bilde die Schar der Häscher, die wie ein wilder Spuk sich über den Zaun ergießt. In Sterzing ist sie klein gebildet und in die Ferne gerückt. Die Glieder der Menschen werden schlanker und zierlicher. Sie haben an Beweglichkeit gewonnen, was sie an Wucht verloren. Die Linie spricht, nicht die Masse. Alle Begrenzungen sind schärfer geworden. Die Felsen, die früher sich rundeten, sind nun kantig geschnitten, die Gewänder, die in schwerer Fülle sich bauschten, legen sich in scharfe Falten. Die Komposition ist gewogen und gemessen, aber sie hat etwas von der Kühle der Konstruktion.

Besteht zwischen dem kompositionellen Typus des Ölberges in Sterzing und Berlin noch eine Verwandtschaft, die auf eine Werkstatt-Tradition hinweisen mag, so deuten Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige auf ganz bestimmte Vorbilder aus dem Kreise des Rogier. An vielen Stellen sind Entlehnungen einwandfrei zu erweisen, und auch die Ausgestaltung des Marientodes mit all

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0200
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 124 Friedrich Herlin. Geburt Christi. Vom Hochaltar der Georgskirche. 1477—78. Nördlingen, Rathaus

den nun üblich werdenden genrehaften Zügen läßt auf niederrheinische Einflüsse schließen. Der Weg wird gewiesen durch Einzelheiten wie die Stellung einer Hand, die Lagerung des Kindes. Der neue Geist kündet sich in dem von Grund auf veränderten Formengefühl.

In einzelnen Tafeln, die den Flügeln des Sterzinger Altars nahe verwandt sind, begegnet man dem unbekannten Werkstattgenossen Multschers, der als der Begründer einer ulmischen Tradition erscheint, wie an vielen Stellen jetzt zuerst die im letzten Viertel des Jahrhunderts deutlicher faßbare lokale Sonderart der Landschaften und Städte sich anbahnt. Von nun an schließen sich Reihen von Kunstwerken aneinander, deren zeitliche Abfolge eine örtliche Schule durch mehrere Generationen erkennbar werden läßt, und die Tradition der Meister scheint sich in ihren Werkstätten von einem zum anderen Geschlechte zu vererben.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0201
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 125 Schwäbischer Meister. Leben des heiligen Ulrich. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts
Augsburg, Ulrichskirche

DIE MALEREI IN AUGSBURG

Den unmittelbaren Vorläufern am Orte ihres Entstehens sind die Werke, die eine erste Rezeption des neuen niederländischen Stiles auf oberdeutschem Boden zeugte, grundsätzlich entgegengesetzt. Kaum irgendwo schließen sie an Vorangehendes an. In Augsburg, wo nur spärliche Reste der Malerei des früheren 15. Jahrhunderts erhalten blieben, stehen weithin für sich zwei Tafeln mit der Darstellung der Geburt Christi und der Anbetung der Könige (Abb. 126), deren Meister noch der Generation des Konrad Witz zu gehören scheint. Wie in dessen Genfer Altar, so ist auch hier eine benachbarte Landschaft, Landsberg am Lech, in das Bild aufgenommen, und wie der Maler die Landschaft porträtiert, so zeichnet er porträthaft die Menschen, die jeder für sich gesehen und mosaikartig eingesetzt, die lebendige Beziehung einer sinnfällig dargebotenen Handlung nicht eben fördern. Wie die Menschen, so sind die Stoffe gegeben, die dünnen Stämme, die das Holzdach tragen, die zerschlagenen Steinstufen und die Gefäße der Könige. Auch die kräftig leuchtenden Lokalfarben bleiben ohne Beziehung auf die Gesamtwirkung, übertragen den Reiz natürlicher Gegebenheit unmittelbar in das Bild. Es ist nicht möglich, von dem charaktervollen Ernst, der dumpfen Schwerblütigkeit dieses Flügelpaares eine Brücke zu schlagen zu dem leichteren Wesen, der flüssigeren Formen-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0202
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 126 Schwäbischer Meister. Anbetung der Könige. Mitte des 15. Jh. Augsburg, Maximilians-Museum

bildung zweier Tafeln, die vielleicht ein wenig später, etwa um das Jahr 1460 entstanden, zu den frühesten Zeugnissen der Übernahme niederländischer Formen auf deutschem Boden gehören.

Im Chor der Ulrichskirche hängen die beiden Bilder (Abb. 125 und 127). Sie stellen Szenen aus der Legende des Namensheiligen der Kirche dar, der zugleich der Schutzpatron der Stadt ist. In dem niedrigen Breitformat der Tafeln ist eine mehrfach geteilte Bühne errichtet. Das eine Mal rahmen zwei Gebäude, in die man hineinblickt, zur Linken und Rechten ein Stück Landschaft mit einem festungsartigen Schloß im Hintergrunde. Das andere Mal ist die Vorstellung einer dreischiffigen frühgotischen Kathedrale zugrunde gelegt, und die drei zeitlich einander folgenden Szenen finden in dem so geteilten Raume Platz, ähnlich wie schon in Mosers Altar, ähnlich wie in Simon Marmions Tafeln, die auch das niedrige Breitformat teilen. An seinem Orte steht das Werk ganz für sich. Im Gegensatz zu anderen aufblühenden Städten scheint Augsburg zur Zeit der Ulrichsbilder nicht der Sitz einer produktiven Malerschule gewesen zu sein. Vielleicht schuf die Tafeln ein fahrender Geselle, der aus den Niederlanden kam, wo man so leicht und flüssig zu erzählen verstand. Ein Bild so intim bis ins kleinste durchzuarbeiten, verstand man nur dort. Den Oberdeutschen hatte die Altarmalerei die Hand vergröbert. Man

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0203
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

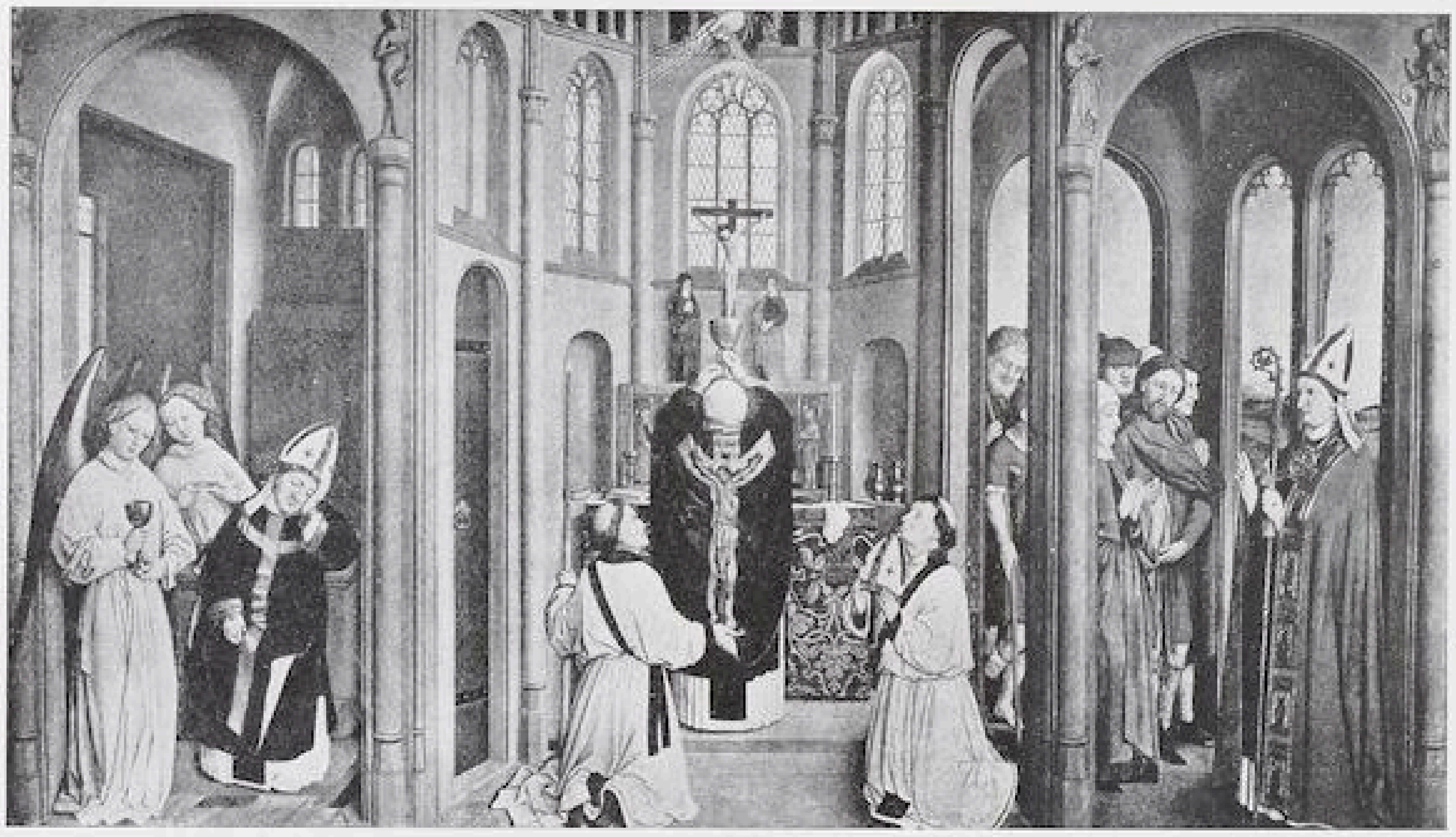


Abb. 127 Schwäbischer Meister. Leben des heiligen Ulrich. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts
Augsburg, Ulrichskirche

war gewöhnt, das minder Wichtige Gehilfen zu überlassen. Hier sind die Kleider, ist die Architektur ebenso durchgebildet wie die Köpfe oder die Landschaft. Es ist Meisterarbeit, nicht Werkstattgut. Der sie schuf, war trotzdem keiner der überragenden Geister. Seine Zeichnung ist befangen, seine Farbe hat nicht die schöne Abgewogenheit des Rogier oder den Reichtum des Bouts. Ein lebhaftes Ziegelrot herrscht. Aber die Töne sind nicht mehr als Lokalfarben isoliert, und wenn auch nicht mehr erreicht ist als der Eindruck lichter Buntheit, so ist doch im Gegensatz zu der älteren Kunst eine reichere Organisation der Oberfläche gewonnen.

Die Stadt Augsburg stand während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an Bedeutung gegenüber den benachbarten Zentren, wie Ulm und Nördlingen, weit zurück. Erst im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts überflügelte sie rasch die schwäbischen Rivalen und sammelte alle schöpferischen Kräfte in ihren Mauern. So bleibt die Entwicklung der Augsburger Kunst noch im dunkeln, während Ulm und Nördlingen als Heimat viel genannter Meister weit in den Vordergrund treten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0204
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

FRIEDRICH HERLIN VON NÖRDLINGEN

Die Stadt Nördlingen durfte sich rühmen, während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Sitz einer fruchtbaren Malerwerkstatt zu sein, deren Wirksamkeit weit in benachbartes Gebiet ausstrahlte. Friedrich Herlin stand ihr vor. Er hatte niederländische Schulung genossen, und er wurde in Oberdeutschland zum Mittelsmann der neuen Lehre, der er durch ein langes Leben getreulich verbunden blieb. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Herlin schon als jugendlicher Geselle die Reise nach den Niederlanden angetreten hatte, deren Eindrücke sein künftiges Schaffen entscheidend beeinflussen sollten. Schon der Altar, den er im Jahre 1459 für die Emmeramskirche vor der Stadt gemalt hat, verrät die Kenntnis Rogierscher Typen und Kompositionen, ebenso wie der Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg, der 1462 entstanden ist. Aber es scheint, als sei das Verständnis für den künstlerischen Sinn des Geschauten erst in dem zur Reife gelangenden Meister vollends erwacht. Seine Kunst nähert sich in späteren Jahren nochmals dem Stile des Rogier, so sehr, daß man versucht ist, eine zweite Reise vorauszusetzen, die Herlin wiederum in das Quellgebiet seiner Kunst führte, die ihm die Augen öffnete für manches, das dem Unerfahrenen ein Jahrzehnt zuvor sich noch nicht im gleichen Maße erschlossen hatte. Wenn Herlins gesamtes Werk unter dem starken Eindruck niederländischer Kunst steht, so scheint doch erst der Blasiusaltar in der Kirche zu Bopfingen das entscheidende Erlebnis der Kunst des Rogier vorauszusetzen. Ein anderes Tempo, ein neuer Bewegungsimpuls teilt sich dem Schaffen des stillen und sonst eher zaghaften Meisters mit. Enthielt das Bild der Geburt des Kindes in Rothenburg, so offenkundig die Beziehungen in der Gesamtanlage wie in Einzelzügen sind, doch nur allgemeine Anklänge an Rogiers Komposition, so erfolgt nun die durchgreifende Neubearbeitung des Themas im Anschluß an das bewunderte Vorbild (Abb. 128). Die Gesamtsituation wird jetzt erst im ganzen Umfange übernommen. Die dreifigurige Zentralkomposition des Rogier mit dem knienden Stifter ist nun erst in ihrer Bedeutung verstanden. Nur daß Herlin an die Stelle des Stifters die sonst in der Zeit weniger üblichen Begleitfiguren der Mägde setzte. Eine Einzelheit wie die Stallruine ist beinahe wörtlich nachgebildet, ein Detail wie das Kellergitter beweist die peinliche Anlehnung an die Vorlage.

Der Bopfinger Altar bedeutet gegenüber dem Vorangegangenen eine Bereicherung in jeder Hinsicht. Der vorsichtig scheue Herlin des Rothenburger Altares ist kaum wieder zu erkennen in dem aufgeregten Wesen der Tafeln von 1472 (Abb. 129). Ein Bewegungsdrang lebt in den Menschen, der die Glieder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0205
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 128 Friedrich Herlin. Geburt Christi. 1472. Vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen

aus den Gelenken zu reißen droht, die Proportionen werden verschoben, Arme und Beine strecken sich zu übermäßiger Länge, verrenken sich zu seltsamen Biegungen. Jetzt erst kommt zugleich Luft in die Komposition, und Raum tut hinter den Menschen sich auf.

All dem wohnt keineswegs der Charakter logischer Entwicklung inne und eines neuen Verstehens der Natur. Es bleibt ein fremdartiger Zug in den Malereien des Bopfinger Altars, ein nicht leicht mit Herlins sonstigem Wesen vereinbarer Charakter in der heftigen Erregtheit seiner Kompositionen. Zwischen des Meisters früheren Werken und diesem klafft eine so weite Lücke, daß man äußerem Eindruck den tiefgreifenden Stilwandel zuzuschreiben berechtigt ist,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0206
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 129 Friedrich Herlin. Marter des heiligen Blasius. 1472. Vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen

und die Wahrscheinlichkeit einer solchen Einwirkung wächst, wenn man sieht, wie bald die Umkehr zu neuer Beruhigung eintrat.

Vergleicht man eine spätere Darstellung der Geburt Christi (Abb. 124), so fühlt man eher wieder eine Annäherung an die Tonart des älteren Rothenburger Werkes als an die kompliziertere und bewegtere Anlage der Bopfinger Tafeln. Das Hauptwerk des reifen Herlin ist in dem ehemaligen Hochaltar der Georgskirche in Nördlingen erhalten, dessen Datierung durch die Bestellung der Schreinfiguren bei Simon Leinberger in den Jahren 1477 und 1478 gesichert ist. Erst in diesem Werk erscheint der Meister in seiner bleibenden Gestalt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0207
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 130 Friedrich Herlin. Darbringung im Tempel
Vom Hochaltar der Georgskirche. 1477—78
Nördlingen, Rathaus

Obwohl die übernommenen Kompositionsformen überall nachwirken, ist die lebendige Erinnerung an die Kunst Rogiers nun doch wieder verblaßt. Herlin ist zu sich selbst zurückgekehrt. Ein sachlicher Ernst ist an die Stelle übereifrigen Bewegungsdranges getreten. Die Bildkomposition wird in allen Teilen vereinfacht. Wenn in einer Darstellung im Tempel (Abb. 130) die Anlage des Raumes wie die Haltung einzelner Figuren und das Schema der Gesichtsbildung beinahe ängstlich aus dem Kolumbaaltar übernommen wird, so ist die Ähnlichkeit im ganzen nur mehr gering. Den Figuren fehlt die Freiheit beweglicher Gesten. Die Gebärden sind hastig und stockend zugleich, die Gesichter einförmig einem Idealschema genähert, das an der reichen Ausdrucksfähigkeit Rogierscher Typenbildung keinen Teil hat.

Selbst wenn Herlin Bildnisköpfe zeichnet, scheinen seine Menschen einander zu gleichen wie die Glieder einer Familie (Abb. 131). Ein feststehendes Formensystem wird nur mit äußerster Vorsicht und Sparsamkeit abgewandelt. Aber gerade diese strenge Gebundenheit verleiht Herlins Kunst einen liebenswerten Zug, und es gibt wenig so reizvolle Bilder aus jener Zeit wie die Flügeltafeln mit den betenden Stiftern von dem Nördlinger Altar.

1488 ist Herlins letztes erhaltenes Werk datiert, zugleich das reifste, das er geschaffen hat (Abb. 103). Die Menschen gehaben sich wieder freier, es ist mehr Platz geschaffen für ihr Dasein, und hübsche Städtebilder weisen in die Ferne. Die Gruppen bilden sich leichter, rhythmisch lebendiger, und die Menschen sind individueller gefaßt als die Stifter des Nördlinger Altars. Wahrscheinlich porträtierte der Künstler sich selbst mit Frau und Söhnen und Töchtern auf der

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0208
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 131 Friedrich Herlin. Stiftergruppe vom Hochaltar der Georgskirche 1477—78. Nördlingen, Rathaus

großen Breittafel, da der heilige Lukas, der Schutzpatron der Maler, den Stifter des Werkes der Gottesmutter empfiehlt.

Durch drei Jahrzehnte läßt sich die Tätigkeit Herlins an gesicherten Werken verfolgen. Wäre er ein schöpferischer Meister, so müßte sein Lebensweg reiche Aufschlüsse bieten. Aber Herlin war im besten Falle ein Spiegel seiner Zeit, nicht ihr Führer. Auch das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts erlebte er noch, und sicher bildete der Familienaltar nicht den Abschluß seines Schaffens. Es ist denkbar, daß er nochmals neue Stilelemente aufnahm, — sah er doch die Jugendwerke Dürers entstehen. Für uns schließt sich sein Bild zwischen dem Emmeramsaltar aus dem Jahre 1459 und dem anderen, den er selbst, als angesehener und wohlhabender Mann, im Jahre 1488 gestiftet hat.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0209
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

HANS PLEYDENWURFF UND DIE MALEREI IN NÜRNBERG

Die ältere Geschichtsschreibung der deutschen Malerei hat der Werkstatt Michel Wolgemuts nicht allein das gesamte Material erhaltener Altargemälde der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sondern darüber hinaus alles, was deren Stil sich zu nähern schien, unbedenklich zugeschrieben. So wurde der Name zu einem Sammelbegriff, und nirgendwo stieß der Versuch stilkritischer Reinigung auf ärgere Schwierigkeit als im Bereiche altnürnbergischer Malerei, durch deren Wirrsal noch kein Ariadnefaden einen endgültig gangbaren Weg gewiesen hat. Immerhin ließ eindringende Forschung in der Fülle erhaltener Werke eine Reihe von Persönlichkeiten kenntlich werden, von denen eine wenigstens greifbarere Gestalt gewonnen hat, und der junge Wolgemut droht nun umgekehrt zu verschwinden neben einem älteren Zeitgenossen, dessen Erbe er in späteren Jahren antreten sollte.

Ein Zufall gab ihm den Namen. Eine Tafel in München mit der Kreuzigung (Abb. 132) trägt die Initialen J. P., und die Lösung in Johannes Pleydenwurff ergibt sich aus dem Vertrag mit den Kirchenvätern von St. Elisabeth in Breslau vom Jahre 1467. Von dem Breslauer Altar blieb als Hauptstück das Fragment einer Kreuzigung erhalten, das der Münchener Tafel stilistisch außerordentlich nahekommt. Das eine Bild stellt eine Variante des anderen dar, und wenn nicht Wiederholungen im einzelnen sich finden, so sind Formengebung und Anordnung so eng verwandt, daß der Schluß auf die gleiche Meisterhand zwingend wird.

Um 1450 war der Tucheraltar entstanden. Wie weit ist man jetzt, nach nur einem Jahrzehnt, von diesem Werke entfernt! Statt verhaltener Kraft freie Beweglichkeit der Gebärde. Statt des geschlossenen Konturs ein Ausfahren der Glieder. Kein Mensch steht mehr still. Alles bewegt sich wie in einem wimmelnden Haufen sich kreuzender Richtungen. Kunstreich verschlingen sich die Gruppen, zierlich spreizen sich die Hände und schreiten die Füße. Eine landschaftliche Ferne tut sich auf, Hügel schieben sich voreinander, Städte lagern in der Ebene, und kleine Menschen ziehen durch ferne Straßen.

Hans Pleydenwurff entstammte einer in Bamberg ansässigen Familie. Erst in den fünfziger Jahren ist er nach Nürnberg übergesiedelt, und seine Kunst begründete in der Stadt, die zu seiner zweiten Heimat werden sollte, eine neue Epoche der Malerei. Was die Vaterstadt Bamberg selbst dem jugendlichen Künstler zu geben vermochte, läßt sich schwerlich mehr feststellen. Beziehungen zu dem alten Kreuzigungsaltar des Münchener Nationalmuseums, der einst in Bamberg gestanden hat, erscheinen nicht mehr als äußerlicher Art. Aber auch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0210
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

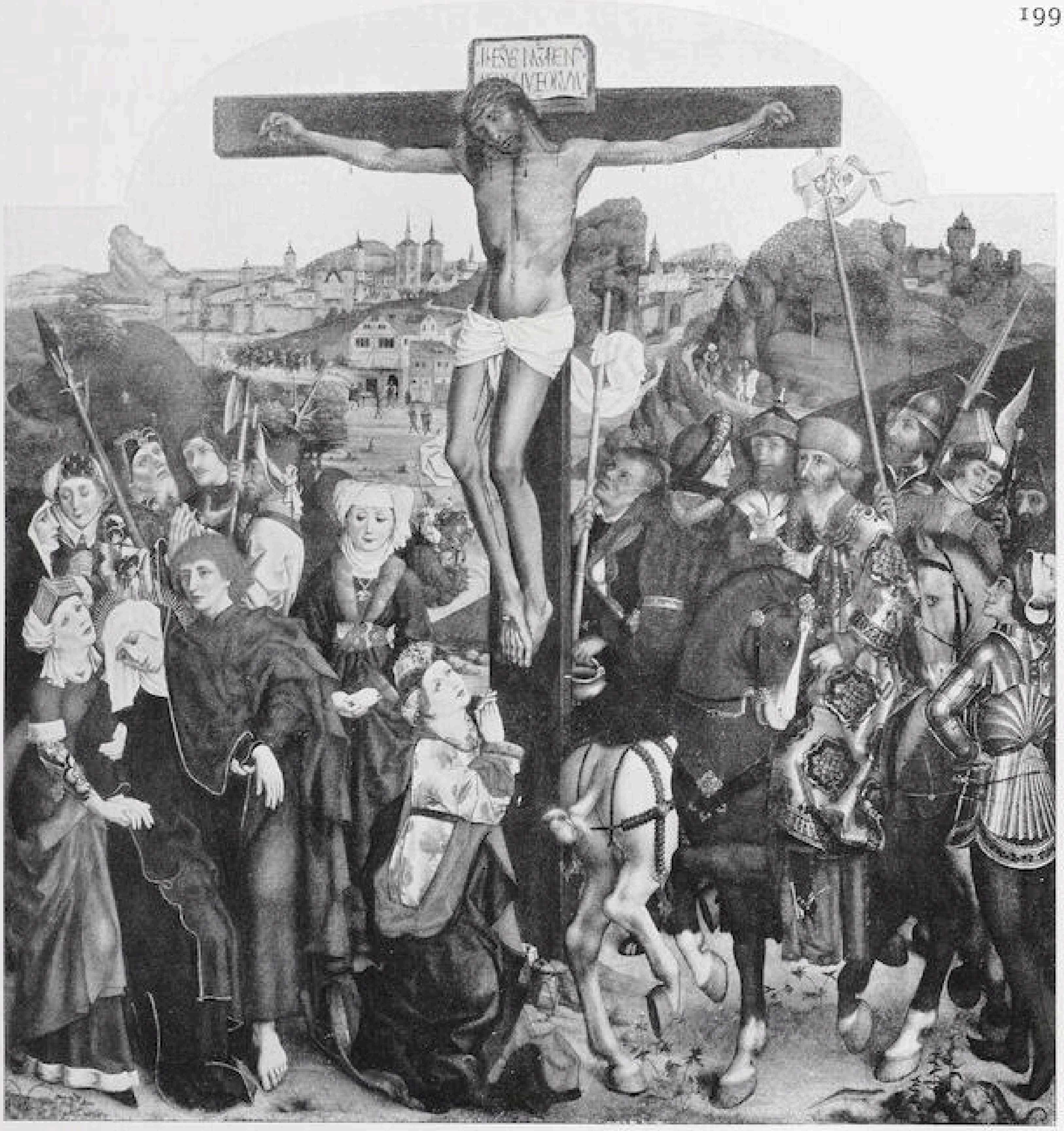


Abb. 132 Hans Pleydenwurff. Kreuzigung Christi. München Pinakothek

das Nürnberg des Tuchermeisters kommt als Bildungsstätte seines Stiles ernstlich nicht in Betracht.

Neben den schwächlichen Ausläufern der alten Tradition, die hier noch bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hineinreichen, erscheint die Kunst Hans Pleydenwurffs wie ein Bote aus anderer Welt, wie ein fremdes Reis, das in der Nürnberger Erde sich zu einem stattlichen Baume entfalten sollte. Die entscheidenden Elemente des Pleydenwurffschen Stiles sind in der niederländischen Kunst verwurzelt. Kein Zweifel, daß der Meister zu denen gehörte, die schon früh die Reise angetreten haben, daß er von Rogiers Werken selbst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0211
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 133 Hans Pleydenwurff zugeschrieben. Anbetung der Könige
Nürnberg, Lorenzkirche

die Anregungen empfing, die für sein Schaffen richtunggebend werden sollten.

Etwa gleichzeitig mit Herlin mag Pleydenwurff in den Niederlanden gewesen sein. Man kann in der Übernahme einer Figur aus Rogiers 1460 entstandenem Bladelinaltar einen Hinweis auf den Zeitpunkt der Reise erblicken, wenn auch die Möglichkeit besteht, daß die Kenntnis einer solchen, in ihrer Zeit gewiß berühmten Figur durch Nachzeichnungen vermittelt worden ist. Die auffallende Gestalt begegnet noch einmal im Nürnberger Bilderbestand der Zeit, auf dem Dreikönigsaltar der Lorenzkirche (Abb. 133). Hier herrscht Rogierscher Geist in den Doppelbewegungen, mit denen die Hände der Figuren beschäftigt werden, in den leichten Fügungen der Linien und dem eleganten Gruppenbau. Die Handschrift Pleydenwurffs läßt sich nicht mit Sicherheit erweisen, und es fällt nicht ganz leicht, ihm die Erfindung zuzutrauen, sofern nicht ein zugrunde gegangenes niederländisches Vorbild die unmittelbare Anregung für den Reiterzug gegeben hat, der vom Vordergrund bis weit in die Ferne auf vielfach sich windendem Wege entwickelt wird. Pleydenwurff selbst besaß nicht so leichte Gestaltungsgabe, wie auch die Kreuzabnahme des Breslauer Altars beweist, und in dem Denkmälerbestand der Zeit sind es allein die Flügel des Lan-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0212
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 134 Hans Pleydenwurff zugeschrieben. Geburt des Kindes
Vom Landauer Altar. Nürnberg, Germanisches Museum

dauer Altares (Abb. 134), die eine Zuschreibung an Pleydenwurff zu rechtfertigen vermögen.

Niederländische Anregungen lagen gewiß fast überall zugrunde. Das auffallende Motiv der Kreuzabnahme vom Breslauer Altar war alter Kunstbesitz und existierte sicherlich in einer zeitgemäßen niederländischen Umformung. Für die Auferstehung gibt der Granadaaltar des Dirk Bouts den Typus, wenn auch nicht das unmittelbare Vorbild.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0213
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

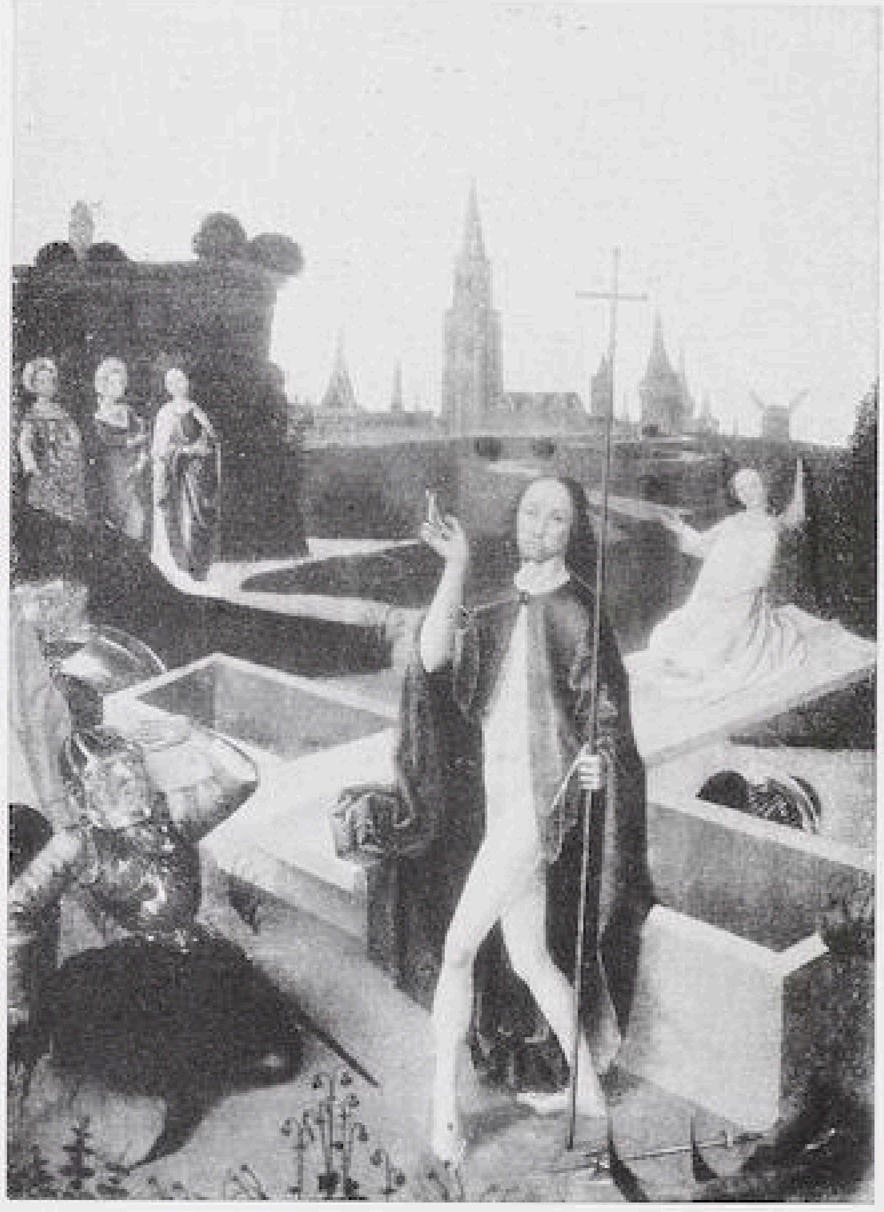


Abb. 135 Kaspar Isenmann. Auferstehung Christi. 1465
Kolmar, Museum

Hatte Pleydenwurff ebenso wie Herlin Gelegenheit, die neue Kunst an der Quelle zu studieren, so bleibt doch wie im Werke des Nördlinger Meisters, so in dem seinen gegenüber der Kunst der Niederländer ein Rest altertümlicher Befangenheit, der sich zumal in der Raumbildung kundtut. Die einfache Führung des Bodens, die enge Fassung der Figuren im knappen Hohlraum erscheint altertümlich gegenüber den komplizierten Überschneidungen, die spätere Meister suchten, während die eingehende Behandlung des Stofflichen die liebevolle Durchbildung der landschaftlichen Motive, die Pleydenwurff in den Niederlanden kennengelernt hatte, seinem Werke den fortschrittlichen Charakter sichern.

Hans Pleydenwurffs Gestalt hebt sich noch nicht mit wünschenswerter Klarheit aus dem Betriebe nürnbergischer Malerei nach der Mitte des Jahrhunderts ab. Der Schöpfer des Breslauer Altares und der Münchener Kreuzigung scheint identisch mit dem Maler der Landauer Flügel, dem nicht ohne Vorbehalt die Epiphanie in der Lorenzkirche zugewiesen werden darf. Sicher ist er ebensowenig der einzige Meister seiner Zeit in der künstlerisch betriebsamen Stadt gewesen, wie nach ihm Wolgemut, dessen Name für eine ganze Gattung von Kunstwerken einstehen mußte. Aber er blieb allein sichtbar als der Repräsentant eines Stiles, von dem die Tradition einer spezifisch nürnbergischen Malerei in den folgenden Jahrzehnten ihren Ausgang nehmen sollte.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0214
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 136 Kaspar Isenmann. Gebet am Ölberg und Gefangennahme Christi. 1465. Kolmar, Museum

KASPAR ISENMANN IN KOLMAR

Von dem Werke des elsässischen Meisters Kaspar Isenmann sind nur die Reste eines Altares auf uns gekommen, der aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens stammt. Seit 1435 war Isenmann Bürger von Kolmar. 1472 ist er dort gestorben. Er war vielleicht nicht viel jünger als Konrad Witz und mehr als zwei Jahrzehnte älter als Herlin, aber mit dem Altarwerk für St. Martin, von dem sieben Tafeln mit Darstellungen aus der Passion erhalten blieben, stellt er sich in die Reihe der jüngeren Meister. Zehn Jahre vor seinem Tode erhielt Isenmann den Auftrag. 1465 war das Werk vollendet.

Ließen sich die drei Jahrzehnte künstlerischen Schaffens, die Kaspar Isenmann durchmessen hat, mit einer Reihe von Werken belegen, so müßte sich ein ungemein aufschlußreiches Bild typisch zeitgemäßer Entwicklung enthüllen. Denn daß er in den dreißiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts und in der Nähe des Konrad Witz in anderem Sinne gearbeitet haben muß, als er es in den sechziger Jahren konnte, braucht nicht bewiesen zu werden. Es gibt Stellen auch in dem späten Werke, die Rückschlüsse auf die Art seiner früheren Formengebung gestatten. Wie in der Auferstehung (Abb. 135) die Köpfe der Häscher breitflächig modelliert sind, wie der Leib Christi in einer harten Vertikale abschneidet, wie die Figürchen der drei Marien und auch der Engel umzu-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0215
© Universitätsbibliothek Heidelberg

kippen drohen, das zeigt den noch ungelenken Stil, und wie es der Hand schwer fällt, sich in die neue Beweglichkeit einzufühlen.

Wer aber brachte Isenmann die neue Kunde? Kam er noch in späten Jahren nach den Niederlanden? Fand er den Weg selbst? Das sind Fragen, die nicht leicht eine Antwort finden. Anklänge an Dirk Bouts begegnen auch bei ihm. Und man wird schwerlich annehmen wollen, daß ohne jede äußere Einwirkung Isenmanns Entwicklung sich vollzogen habe. Aber er gehört doch nicht in dem gleichen Sinne zu den Schülern der Niederländer wie die kölnischen Meister oder wie Herlin, die in der Fremde ihre Lehrzeit verbrachten. Isenmann erlebte als reifer Künstler die Werke des Rogier und Bouts, und ihre Lehren wurden spät noch fruchtbar in seinem Schaffen.

Die Landschaft des Ölbergs (Abb. 136) erinnert in ihrem einfachen Aufbau an die Raumkompositionen des Konrad Witz, und nicht zu ihrem Schaden. Kein zeitgenössisches deutsches Bild stellt die Menschen so sicher und überzeugend in ihre Umgebung. Zugleich ist die archaische Starrheit der Körperbildung, in der Wolgemut zeit seines Lebens befangen blieb, bis auf geringe Reste überwunden. Der tänzerische Schritt des auferstehenden Christus ist nicht gelöst, aber er bedeutet in seiner Kühnheit ein Zeichen sehr bewußten Wollens und entschlossenen Eingehens auf neue Problemstellungen, wie es nicht leicht einem Künstler noch im sechsten Jahrzehnt seines Lebens glückt. Und die zwei Figuren des Petrus und Malchus im Bilde der Gefangennahme Christi (Abb. 136) geben den ausgebildeten spätgotischen Kontrapost mit der heftig gegensätzlichen Bewegung der Glieder in einer Gruppe, die in drei Jahrzehnten kaum überboten werden konnte. Isenmann gelingt es noch nicht, mehr als zwei Figuren in so überzeugender Weise zu verschränken. Christus, der dem Knechte das Ohr ansetzt, bleibt mit seiner Hand außer Reichweite. Aber diesen Fehler beging auch Rogier in der berühmten Gruppe des jüngsten Königs und seines Pagen vom Kolumbaaltar.

Der Altar des Isenmann muß als eine künstlerische Tat bewundert worden sein. Und die Bedeutung eines Meisters, der als reifer Künstler ein so zukunftsreiches Werk schuf, darf nicht unterschätzt werden. Unter allem, was die Zeit der Rezeption des niederländischen Stiles an Kunstwerken in Deutschland erzeugte, gehört Isenmanns Altar zu den selbständigsten und eigenartigsten Leistungen. Folgenreicher als in irgendeinem Werke sonst kündet sich das spätgotische Barock an, und Schongauer, der die führende Persönlichkeit der kommenden Zeit wurde, fand in Isenmann den besten Lehrmeister.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0216
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

DIE LETZTEN JAHRZEHNTE DES 15. JAHRHUNDERTS

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0217
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0218
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

DAS SPÄTGOTISCHE BAROCK

Der unmittelbare Einfluß der Kunst des Rogier und Bouts verebbte im Ausgang des dritten Viertels des 15. Jahrhunderts. Die ältere Generation der Meister, die selbst auf der Wanderfahrt in den Niederlanden die neue Lehre empfangen hatten, wirkte schulbildend im engeren Kreise der heimatlichen Werkstätten. Eine deutsche Malerei wuchs heran, aber sie zersplitterte zugleich in mannigfachen lokalen Stilformen, da die persönliche Handschrift der Meister eine Tradition begründete, die sich im Rahmen der spezifischen Charaktereigenschaften des Stammes auswirkte. Seitdem die Züge gemeinsamer Herkunft sich zu verwischen beginnen, tritt der landschaftliche Typus bestimmend hervor. Deutlicher scheidet sich die Eigenart des Franken und Schwaben und Bayern, des Rheinländers und des Westfalen in der spezifischen Formenbildung ebenso wie in der typischen Bildung der Menschen, deren Nachfahren man noch heute an den Schaffensstätten der alten Meister zu begegnen meint.

Es war die Schwäche, aber es war auch die Stärke der deutschen Malerei, daß ihr die vornehme Geschlossenheit abging, die das Kennzeichen der altniederländischen Kunst ist. Der Deutsche hat über der weiteren niemals die engere Heimat vergessen, und die kulturelle Entwicklung des ausgehenden Mittelalters kam dem Willen zu eigenbrötlerischem Abschluß in kleinen Gemeinschaften entgegen.

Die deutsche Nation hatte aufgehört, als eine Einheit zu bestehen, das deutsche Reich war in eine Reihe selbständiger Staaten zerfallen, deren Bürgern es an einem weiteren Horizont fehlen mußte. Das große geschichtliche Leben der Zeit zog seine Kreise außerhalb des deutschen Landes, dessen Kräfte sich im Innern verbrauchten, ohne nach außen wirksam zu werden. Es gab während des 15. Jahrhunderts in Deutschland keine Fürstenhöfe, an denen sich die kulturellen Strömungen hätten sammeln können, um sich zu gegenseitiger Befruchtung miteinander zu vermischen und rückstrahlend über das Land sich auszubreiten. Alle Kräfte wurden in den Städten aufgespeichert, die zu Reichtum und Macht gelangten. Hier fanden die Künstler Beschäftigung in den großen Kirchen, die der fromme Eifer der eingesessenen Patriziergeschlechter zu eigenem Ruhm und Gottes Ehre mit zahlreichen Altären zu schmücken trachtete. Hier bildeten sich die großen Werkstätten, in denen Kunst nicht wie

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0219
© Universitätsbibliothek Heidelberg

an den Höfen der italienischen Fürsten der Zeit als höchste Übung schöpferischen Geistes, sondern als ein bürgerliches Handwerk betrieben wurde.

Engherzige Zunftregeln sorgten für ängstliche Absperrung der künstlerischen Arbeit gegen den Wettbewerb stadtfremder Meister und förderten so die Verkapselung in Lokalschulen, deren Stil als die gemeinsame Schöpfung durch Rasse, Milieu und Gewohnheit verbundener Meister erscheint, wie der Altar als das Produkt genossenschaftlicher Zusammenarbeit der Werkstätten.

So werden die Charakterzüge einer schwäbischen, fränkischen, bayerischen Malerei deutlicher faßbar als die einer gemeinsamen deutschen Kunst, und eher kenntlich als die Erscheinungen einzelner klar umschriebener Persönlichkeiten. Die Vorstellung von der Art eines Meisters versinkt in dem Allgemeinbegriff eines örtlichen Stiles, ohne daß es möglich wäre, im einzelnen Falle den individuellen Anteil selbst der führenden Persönlichkeiten eindeutig zu bestimmen.

Die Überlieferung bewahrte eine Reihe von Namen, und einzelner Meister Gestalt zeichnet sich deutlicher vor dem Hintergrunde gemeinsamer Stilform ab. Aber schwerlich läßt sich der Anteil im einzelnen abgrenzen, den Wolgemut an der Bildung der nürnbergischen, Zeitblom der ulmischen, Holbein der augsburgischen Malerei genommen hat. Es scheint, daß sie ebenso dem eigenen Stilwollen wie dem Ausdrucksbedürfnis ihres Stammes Form gegeben haben. Nicht mehr ein beherrschender Zeitstil bildet den überall gemeinsamen Nenner, auf den jede künstlerische Äußerung einer Generation sich zurückführen läßt, sondern innerhalb einer nur noch lose verbindenden Stilform treten die Charakterzüge lokaler Sonderbildungen entscheidend in den Vordergrund.

Ein für alle Teile Deutschlands bindender Stilbegriff, dem die Entwicklung der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts unterzuordnen wäre, läßt sich nicht finden. In selbständiger Weiterbildung werden auf dem Boden der Voraussetzungen, die der niederländische Einfluß in Deutschland gezeugt hatte, Folgerungen verschiedener und oft gegensätzlicher Art gezogen. Ein krauses spätgotisches Barock, für das die Überspitzung der einzelnen Form ebenso charakteristisch ist wie eine aller Übersichtlichkeit und Schaubarkeit spottende Verschränkung der Komposition gibt der Zeit das Gepräge, aber als sein Widerspiel erscheint zur gleichen Stunde ein gotischer Klassizismus — wenn es erlaubt ist, diesen widerspruchsvollen Begriff zu bilden. Wird auf der einen Seite erst jetzt die edle Geste Rogierscher Kunst völlig verstanden, so wird auf der anderen der heftige Überschwang gotischen Gefühlsausdrucks mit den Mitteln der neuen Kunst in ein aufgeregtes Formenchaos umgedeutet.

Die barocke Umbildung der gotischen Form ist die ureigenste Tat deutscher

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0220
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 137 Bayerischer Meister. Die heilige Dreifaltigkeit. Ende des 15. Jahrhunderts. Blutenburg, Kirche

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0221
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 138 Veit Stoß. Flügel des Kiliansaltars in Münnerstadt

Malerei. Der Deutsche trug immer die Sehnsucht nach der maßvollen Schönheit klassischer Kunst im Herzen, aber seinem eigenen Temperamente lag es näher, ein Gefühl ungehemmt ausströmen zu lassen. So führte die Lockerung des Bildgefüges, für die ebenfalls Rogier das Zeichen gegeben hatte, zu einer Lösung aller Bindungen. Wie ein entfesselter Strom über seine Ufer tritt, wie Pflanzen, die des Gärtners Schere nicht meistert, wild emporwuchern, so sprengt ein maßloser Wirbel der Bewegung das Gefäß der überlieferten Kompositionen, die Figuren stoßen und überschneiden sich im Raume, ihre Glieder biegen sich in kühnen Verrenkungen, ihre Körper sind wie in Schraubenwindungen gedreht, und in hin und wider fahrenden Richtungen wird die einfach gemessene Bildform der alten Zeit endgültig zertrümmert (Abb. 138 und 139).

Bis zu der Stufe, auf die eine vorangehende Generation die deutsche Malerei geführt hatte, ließ sich die Entwicklung wesentlich unter dem Gesichtspunkt einer konsequenten Ausbildung der Mittel naturalistischer Darstellung begreifen. Der nächste Schritt führt ab von dem Streben nach Formbeherrschung und Bildklärung, die einer wissenschaftlichen Interpretation leicht zum Idealziel künstlerischer Weiterbildung wird. Die rationelle Erklärung versagt, wenn das Kunstmittel sich gleichsam verselbständigt, und die Abweichung von der Natur aufgesucht wird, einem eigenen Formenideal oder Gefühlsausdruck zuliebe.

Die Entwicklung des Gewandes ist hierfür symptomatisch. Man spricht gern von dem Holzschnitzstil spätgotischer Malerei. Das Wort gibt anstatt einer Deutung kaum eine Benennung des Phänomens. Immer bewegte sich die Stilbildung der malerischen und plastischen Ausdrucksformen in parallelen Bahnen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0222
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die breiten Gehänge tiefer Röhrenfalten finden sich in den Gemälden gleichwie den Skulpturen vom Anfang des Jahrhunderts. Multschers malerische und plastische Arbeiten sind aus dem gleichen Gefühl geboren. Wenn in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die scharfschnittigen, winklig sich kreuzenden Faltentäler den Gewändern ein flackerndes Eigenleben verleihen, so ermöglichte wohl das Holz diesen Schnitzstil, aber es erzeugte ihn nicht, und auch das Streben nach Wirklichkeitsnähe erklärt nicht die modischen Faltengeschiebe. Natürlicher war die ältere Form. Aber die ganze Fläche sollte nun aufgewühlt sein, und man konnte sich nicht genugtun in eckigen Bewegungen und scharfkantigem Faltengekröse.

Abb. 139 Veit Stoß. Flügel des Kiliansaltars in Münnerstadt

Das gotische Gewand lag dem Körper fest an. So wollte es die Tracht, so die Darstellung der Stoffe, die kein Eigengewicht besaßen, sondern als schwingende Kurven den Bewegungen der Leiber folgten. Die Entdeckung der plastischen Form gab auch dem Gewand Schwere. Röhren bildeten sich, die frei vor dem Körper herniederhingen. Am Boden breiteten sich die Stoffe flächenhaft aus. Immer dicker wurden sie, hingen Lasten gleich von den Schultern der Menschen, hemmten die Beweglichkeit der Figuren. Darum nahm Rogier die Stoffe wieder dünner, als er die Gelenke löste. Das Gewand behielt seine eigene Plastik. Aber es fältelte sich leichter und folgte dem Ein und Aus der Glieder. Nun wird das Faltenwerk zu einer selbständigen Macht. Es überwuchert die Formen. Die Körper verschwinden, und nur das Gewand behält Leben und Bewegung. Es kriecht über den Boden hin. Es flattert frei ab in krausen Zipfeln, und aus einem kunstreichen Gebäude hoch übereinander sich schiebender Faltenberge und -täler tauchen nur mehr Hände, Füße, Köpfe der Gestalten empor.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0223
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die neue Gewandform ist das Eigentum jenes barocken Ausläufers der späten Gotik, der im Gebiete fränkischen und bayerischen Stammes seine höchste Blüte erlebte. Hier führte er zu den eigenartigen Bildungen, die noch weit in die Zukunft sich zeugungskräftig erweisen sollten, während im schwäbischen Lande der brutalen Absage an die stille Weltentrücktheit gotischer Flächenkunst, der krassen Vermenschlichung der einstmals als göttlich empfundenen Sphäre der Himmlischen der Versuch einer neuen Durchgeistigung folgte, die Sehnsucht nach einer edlen Schönheit erwachte, nach einer inneren Verklärung, einem Adel der Seele, der in der äußeren Erscheinung sich kundtut. Das Gefühl der Gotik für den schönen Klang rhythmischer Linien scheint einem neuen Geschlechte wiederzukehren.

In einer klassizistischen Rückwendung tauchen Ideale längst versunkener Vergangenheit empor. Scheinbar nähert sich in diesen müden Schöpfungen eines überalterten Stiles die späte Gotik dem Wollen einer neuen Zeit, die in der auf italienischem Boden erstandenen Kunst der Renaissance ihren Ausdruck gefunden hatte. Aber unter den Strahlen dieser stärkeren Sonne einer echten klassischen Kunst mußten die Schemen der Vergangenheit rasch verblassen. Gerade hier trug um die Jahrhundertwende die italienische Kunst den leichtesten Sieg davon, während sie im Zusammenstoß mit den noch lebendigen Kräften, die den Stil des spätgotischen Barock gezeugt hatten, die herrlichsten Blüten deutscher Kunst zur Entfaltung brachte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0224
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

MARTIN SCHONGAUER

Es scheint einen Widerspruch zu bedeuten, daß gerade während der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, in der Zeit des überall blühenden Werkstattbetriebes und der Entstehung lokaler Sondererscheinungen eine überragende Künstlerpersönlichkeit die Blicke auf sich zieht, von der stärker als von irgendeinem Meister vorangehender Zeit Einflußströme bis in weit entfernte Gebiete wirksam werden. Martin Schongauer ist kurz vor der Jahrhundertmitte geboren und schon im Jahre 1491, noch im besten Mannesalter, gestorben. Von Abstammung war er Schwabe. Seine Familie kam aus Augsburg und stand auch weiter in Beziehungen zu der Reichsstadt. Beim Vater erlernte er das Goldschmiedehandwerk, das die Grundlage seiner Stecherkunst wurde, vielleicht in Isenmanns Werkstatt das Malen. Aber sein Stil leitet sich deutlich von Rogier ab, so wenig Schongauer sich an die Formulierungen des großen Niederländers verloren hat. Er gehört nicht zu den Nachahmern, sondern zu den Schülern, denen es bestimmt war, das Werk des Meisters fortzusetzen. Er gibt neue und reife Formungen der alten Bildthemen, und er macht seine Vorläufer vergessen, indem er sie überwindet.

Martin Schongauer wandelte das Erbe niederländischer Kunst in deutsches Eigentum. Seine Bilderfindungen wurden vorbildlich, weil sie das Ideal, das schon einer vorangehenden Generation vorschwebte, aufs vollkommenste verwirklichten. Nur in einem umfangreichen gestochenen Werke allerdings blieb Schongauers Handschrift deutlich erkennbar, während die Erscheinung des Malers in spärlichen Überresten seines Schaffens schwer greifbar ist.

Man weiß, daß Schongauer ein berühmter und vielbegehrter Maler gewesen ist. Er stand einer Werkstatt vor, die Stadt und Umgegend mit Altären versorgte. Daß jede Tafel, die sein Haus verließ, eigenhändige Arbeit des Meisters gewesen sei, wird kein Kundiger vermuten.

Aber unter dem erhaltenen Werkstattgut und den zahlreichen Altarmalereien der oberrheinischen Gegend, die dem Stile des Meisters mehr oder minder getreu folgen, findet sich nichts, das der Hand Schongauers würdig oder doch in der Anlage mit Sicherheit auf ihn zurückzuführen wäre. Man muß sich damit abfinden, daß das Schicksal den Gemälden Schongauers besonders abhold gewesen ist, und es ist verständlich, daß sein Nachruhm wesentlich auf das gestochene Werk sich gründet. Aber wäre von allem, was Schongauer geschaffen, nichts übriggeblieben, als die eine, leider durch Beschneidung verstümmelte Madonna im Rosenhag der Kolmarer Stiftskirche (Abb. 140), das einzige Gemälde, dessen Autorschaft niemals bestritten wurde, so müßte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0225
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

dieses allein genügen, ermessen zu lassen, was Schongauer der deutschen Kunst gewesen ist.

Die Aufgabe, die zwei Figuren von Mutter und Kind zu einer lebendigen Gruppe zu fügen, war durch eines der Hauptthemen christlicher Kunst gestellt und seit den Zeiten der Spätantike zu unzähligen Malen abgewandelt worden. Die Schwierigkeit ruht in der Ungleichwertigkeit der Teile. Nach zwei Seiten droht Gefahr, daß entweder das Kind verschwindet und im Arm der Mutter zur unbedeutenden Puppe wird, oder daß es allzu selbständig geworden, sich von ihr ablöst, und die Gruppe in ihre Teile zerfällt. Schongauers Madonnenbild besitzt die Abgewogenheit und das in sich ruhende Gleichmaß klassischer Kunst. Mutter und Kind schmelzen zusammen zu einem Wesen. Der Körper des Kindes schmiegt sich an die Brust Mariens, und seine Ärmchen umfassen ihren Hals. Aber die Köpfe begegnen sich nicht wie in Rogiers „Mutterkuß". Sie streben in freier Gegenbewegung auseinander. Das Ideal spätgotischer Figurenbildung wird angewandt auf die Gruppe. Der Kontur ist nicht geschlossen wie früher, sondern gelöst. Die Bewegung verläuft nicht eindeutig, sondern in diagonalen Kontrasten. Die ältere Kunst kannte diese Doppelbewegung nicht. Das Kind langte entweder zur Mutter hin, oder es wandte sich von ihr ab. Bei Schongauer tut es beides zugleich, tut es mit der Selbstverständlichkeit natürlichen Gehabens.

Es gibt eine Reihe anderer Marienbilder — im Gegensatz zu dem Kolmarer alle kleinen Formats —, die auf Schongauer zurückgeführt werden. Durch die Feinheit der Mache, die Eleganz der Formengebung heben sie sich so sehr von aller zeitgenössischen deutschen Malerei ab und stehen zugleich Schongauers Kupferstichen so nahe, daß ein Zweifel an der Attribution nicht berechtigt erscheint. Es sind liebenswürdige Genreszenen. Aber das Wesentliche ist nicht der Einfall, Maria eine Weintraube in die Hand zu geben, aus der sie dem Kinde eine Beere zupft (Abb. 141). Auch im Anfang des Jahrhunderts gab es ähnliche Motive. Wenn sie jetzt neu auftauchen, so ist es ein Zeichen, daß die Kunst sich wieder frei fühlt und Herrin ihrer Mittel. Die Probleme der Körperstatik, der Bewegung, der Raumtiefe scheinen gelöst. Nicht mehr Experimentbilder entstehen, sondern freie Schöpfungen. Man muß an ähnliche Darstellungen von Multscher und Witz denken, von Herlin und Pleydenwurff, um die ruhende Vollendung Schongauerscher Werke zu begreifen. Seine Kompositionen sind zierlich und gehalten zugleich, beweglich und gemessen, sie haben teil an spätgotischer Krausheit in der reichen Verschlingung der Formen, die vielfältig ineinandergreifen, aber sie erscheinen neben den Schöpfungen des

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0226
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 140 Martin Schongauer. Maria im Rosenhag. 1473. Kolmar, Stiftskirche

spezifisch barocken Stiles jener Zeit, der Schongauer selbst nicht wenig zu danken hat, beinahe klassisch in ihrer reinen Schaubarkeit, in der klaren Übersichtlichkeit der Formen, der Sicherheit, mit der das Hauptmotiv heraustritt. Schongauers Madonna im Rosenhag stellt die letzte und reifste Formulierung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0227
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

des Themas dar, die von der Kunst des 15. Jahrhunderts in Deutschland zu geben war. Jeder, der nach ihm kam, mußte mit den Bilderfindungen, die er in seinem umfänglichen gestochenen Werk niedergelegt hatte, sich auseinandersetzen, und man begreift die weitreichende Wirkung seiner Kompositionen im Vergleich mit denen, die sie verdrängten.

In der Ökonomie der Komposition offenbart Schongauers Meisterschaft sich mehr als in der Zierlichkeit der Formenbildung im einzelnen. Der Bau seiner Werke mußte die Zeitgenossen zuerst beeindrucken, wenn sie seine Kompositionen mit irgend etwas verglichen, das sie bisher zu sehen gewohnt waren. Und die Kupferstiche, die leicht überallhin verbreitet wurden, halfen, die Kenntnis seiner Kunst weit hinauszutragen. Durch ihre Wirkung verliert Schongauers Kunst den Charakter lokaler Bedingtheit. Am Niederrhein wie in Nürnberg lassen sich die Spuren seines Einflusses verfolgen.

So vielfach Kopien Schongauerscher Kompositionen bis an weit entlegene Orte begegnen, so wenig war ein jeder, der seine glücklichen Erfindungen nützte, imstande, den geistigen Gehalt der Schöpfungen des Kolmarer Meisters zu erfassen. Erst den nach ihm Kommenden löste er die Hand. Er gab den Figuren eine neue Beweglichkeit, die der Kunst die Möglichkeit erschloß, wieder zu erzählen. Der Stoff war gefügig geworden und folgte leicht dem formenden Willen. Rogier spitzte die Formen und löste die Glieder. Aber auch angesichts seiner Werke hat man noch nicht wieder das Gefühl eines leichten Schaffens. Nicht ohne Not wird eine Bildordnung, die einmal entstanden war, wieder preisgegeben. Die Erfindung ist nicht leicht genug, um der Hilfe des schon geformten Stoffes zu entraten. Hier sah Schongauer seine Aufgabe. Er zeigt, wie man die Schiebungen komplizierter nehmen kann, und wie der Gruppenbau immer kunstreicher zu gestalten ist.

So half Schongauer die Möglichkeiten für die Entstehung jener merkwürdigen Stilform zu schaffen, die man das spätgotische Barock genannt hat, aber er zeigte zugleich auch den Weg, der zu einem neuen klassischen Stil hinausführen sollte. Auch wo er seine Gruppen höchst kunstreich verschränkte, ging es ihm doch immer um die vollkommene Klärung des Bildeindrucks. Über dem Reiz seines komplizierten Liniengefüges, das oft spätgotisch krausem Ornament zu gleichen scheint, soll man den bedeutsameren Zug zur einfachen Klarheit eines klassischen Stiles nicht übersehen. Es ist möglich, daß hier gerade sein Erbteil schwäbischen Stammes lag. Wenigstens fand in Schwaben diese Seite seines Wesens Verständnis und Nachfolge in Meistern ähnlicher Gesinnung. Andere sind mit ausgesprochenerer Absicht auf die zierliche Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0228
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 141 Martin Schongauer. Heilige Familie
Wien, Gemäldegalerie

spreiztheit spätgotischer Bewegung eingegangen. Schongauer bändigte eher diesen Drang, als daß er ihn förderte. Bei Isenmann schon begegnen kompliziertere Motive. Schongauer gibt die hastige Bewegung, nur wo die Darstellung sie fordert. Es drängt ihn nicht zur Auflösung aller ruhenden Form, wie die Franken und Bayern. Und er ist sparsam auch in den Verschränkungen der Gruppen nach der Tiefe. Seine Kompositionen bewegen sich in einer verhältnismäßig flachen Reliefschicht. Schon Isenmann wagte sich gelegentlich energischer vor, und mit vielfältigerem Leben erfüllen die Bayern ihre weitläufigen Raumgebilde; ungebändigter äußert sich in ihren Werken ein Bewegungsdrang, dessen barocker Überschwang im Gegensatz steht zu Schongauers maßvollerem Wesen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0229
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 142 Meister des Hausbuchs. Beweinung Christi. Dresden, Gemäldegalerie

DER MEISTER DES HAUSBUCHS

Nicht weit von Schongauers Wirkungsstätte, scheinbar am Mittelrhein, ist ein anderer Meister tätig gewesen, der gleichfalls seinen Nachruhm vor allem einem umfangreichen, gestochenen Werke verdankt. Sein Name ist nicht überliefert. Man nennt ihn nach einem Hausbuche, das er mit einer Anzahl von Federzeichnungen schmückte, den „Meister des Hausbuchs", oder nach jener Folge von Kupferstichen, die das Amsterdamer Museum verwahrt, den „Meister des Amsterdamer Kabinetts". An Phantasie, Ausdruck und Eigenart der Erfindung und Formensprache übertreffen die Blättchen, die nur in ganz wenigen Drucken bekannt sind, alles, was zur gleichen Zeit in Deutschland entstand. Als Äußerungen einer eigenwilligen Persönlichkeit sind diese Kupferstiche ergiebiger als die kristallklaren Formerfindungen Schongauers. Ein Schatz von künstlerischen Anregungen war hier aufgespeichert. Aber die Form wurde gelöst, noch ehe sie Festigkeit erlangt hatte. Rembrandt scheint vorgeahnt, doch auf so geradem Wege hätte die Entwicklung nicht zu seiner

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0230
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Freiheit geführt. Wie ein Künstler nicht in der Jugend mit den letzten Dingen beginnen darf, so nicht die Kunst. Die lebendige Handschrift, die leicht sprudelnde Erfindung, die das Werk des Hausbuchmeisters auszeichnet, läßt auf eine der interessantesten Persönlichkeiten des 15. Jahrhunderts schließen. Aber die Entwicklung geht an ihm vorüber. Das unmittelbar folgenreichere war Schongauers Werk.

Abb. 143 Meister des Hausbuchs. Auferstehung Christi
Sigmaringen, Gemäldegalerie

Während alle Bemühungen, den Namen des merkwürdigen Unbekannten zu ermitteln, bisher ohne Erfolg geblieben sind, gelang es, das Gebiet seiner Tätigkeit einwandfrei zu bestimmen. Am Mittelrhein war er beheimatet, und hier beherrscht seine Werkstatt ebensosehr die lokale Produktion wie am Oberrhein der Stil Martin Schongauers. Es wäre eine falsche Voraussetzung, wollte man in allen Gemälden des Meisters die gleiche Originalität und Frische der Gestaltung voraussetzen, die man von seinen Stichen kennt. Die kirchlichen Stoffe, das große Format, die Bestimmung der Gemälde verlangten die gebundene, kanonische Form der Darstellung. Es gehörte mehr dazu, hier sich von den alten Kompositionen freizumachen und sie von Grund auf mit neuem Leben zu durchdringen. Dazu war der Hausbuchmeister nicht der Mann. So zeitlos manche seiner Kupferstiche erscheinen, so zeitlich bedingt bleiben die Tafelbilder, und nur in Einzelzügen offenbart sich das Eigenstreben des Künstlers. Ein paar flott gezeichnete Figürchen im Hintergrunde, die nervöse Handschrift einer Architekturdarstellung, die zu den sauber gezogenen Linien anderer gleichzeitiger Stadtveduten im Gegensatz steht, verrät in der krausen Strichführung den Schöpfer der Stiche. Für Schongauer war die Organisation des Ganzen immer die erste Sorge. Gerade hier zeigt sich der Hausbuchmeister als der im Vergleich altertümlich Befangene. Er denkt an die Teile, nicht an ihren Zusammenhang.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0231
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 144 Meister des Hausbuchs. Christus im Tempel, 1505. Mainz, Museum

Vom einzelnen her sucht er die überlieferten Kompositionen mit persönlichem Leben zu durchdringen. Die Häufung komplizierter Haltungen bei den schlafenden Wächtern macht die Anordnung einer Auferstehung (Abb. 143) interessanter, ohne darum doch das alte Schema zu durchbrechen. Eine Beweinung des Hausbuchmeisters (Abb. 142) geht kaum noch über den Typus der Isen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0232
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

mannschen Komposition hinaus. Aber die Form ist im einzelnen individuell durchgebildet. In den Gesichtszügen bleibt keine Erinnerung mehr an Rogier. Die Menschen seiner Bühne sind die eigenen Geschöpfe des Meisters. Sie sind so unverkennbar, daß es niemals schwer fällt, seine Hand zu finden, nachdem einmal die Brücke von den Stichen zu den Tafelbildern geschlagen wurde.

Eine glückliche Kombination hat dazu geführt, in einer Reihe von Altargemälden mittelrheinischer Herkunft den Stil des Stechers zu erkennen, und leicht ordnet sich das übrige Material an Gemälden der Gegend ihm, als dem führenden Meister, unter. Die charakteristische Ausdrucksform des Künstlers übertrug sich auf Schüler und Gesellen. Eine große Reihe erhaltener Altartafeln zeugt von dem Betriebe einer ausgedehnten Werkstatt, und wie Schüler die Formbildung des Meisters getreulich weiterbildeten, beweist der Hochaltar in der Marienkirche zu Gelnhausen, der den Werken des Hausbuchmeisters unmittelbar nahekommt, aber eine fremde Handschrift deutlich genug erkennen läßt. Der Altar trägt neben der Jahreszahl 1500 den Namen des Malers Nicolaus Schit.

Der Hausbuchmeister selbst scheint noch die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts erlebt zu haben. Eine Hauptschöpfung seiner Werkstatt, eine Folge des Marienlebens im Museum zu Mainz (Abb. 144), ist 1505 datiert. Erinnerungen an seine Kunst lassen sich noch in den Stichen des jungen Dürer verfolgen, der ihm Anregungen für seine ersten Darstellungen weltlicher Stoffe verdankte. Aber im Gegensatz zu der weitreichenden Wirkung von Schongauers Werk, das so sehr ein Exponent künftiger Entwicklung wurde, daß seine lokale Bedingtheit schwindet, erschöpft sich des Hausbuchmeisters Bedeutung doch wesentlich in ihrer örtlichen Bindung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0233
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 145 Meister der heiligen Sippe. Mitteltafel des Sippenaltars. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

DIE MALEREI IN KÖLN

Die Spur von Schongauers Wirken läßt sich in der gesamten deutschen Kunst der Zeit verfolgen. Selbst in Köln, dessen Kunst während der vorangehenden Zeit allein den Niederlanden tributpflichtig geworden war, erscheint ein Meister, dessen spezifische Formgebung auf die Kenntnis der Werke des Kolmarers hinweist.

Es ist merkwürdig, daß gerade gegen das Jahrhundertende, als an anderen Stellen Deutschlands die lokalen Sondercharaktere sich mit aller Schärfe herausbilden, in Köln die Kunst ihr bisher einheitliches Gepräge verliert. Neben dem Bartholomäusmeister, der nach oft geäußerter Meinung Schongauers unmittelbarer Schüler war, steht ein holländisch geschulter Künstler und ein Dritter, dessen Kunst in Köln selbst gewachsen scheint. Ein Zug zur malerischen Noblesse ist ihnen allen eigen, zur weichen Modellierung, die gegen die oft hart konturierende und plastisch arbeitende oberdeutsche Art sich deutlich abhebt. Der Hang zum Eleganten und Wohlgepflegten ist erklärlich in der reichen und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0234
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

den Stätten fürstlicher Kultur benachbarten Stadt. Darüber hinaus bewegt sich die Kunst der drei Hauptmeister der Zeit in divergierenden Richtungen.

Wüßte man ihre Namen, so wäre gewiß auch über ihre Herkunft leichter Klarheit zu gewinnen. Aber wie fast alle kölnischen Meister, so müssen auch sie sich mit Nottaufen begnügen. Der Künstler, der nach dem schönen Flügelaltar des Wallraf-Richartz-Museums (Abb. 145) der „Meister der heiligen Sippe" genannt wird, ist in sichtbarer Weise mit der voraufgehenden kölnischen Entwicklung verknüpft, und es liegt darum nahe, zu glauben, daß er in der Stadt aufgewachsen ist. Er kopierte noch Stephan Lochner, und in der Typik wie der Farbengebung steht er dem Meister der Verherrlichung Mariens so nahe, daß die Vermutung ausgesprochen wurde, er sei dessen Sohn gewesen. So viel mag richtig sein, daß ein Werkstattzusammenhang zwischen beiden besteht, und daß der Meister der heiligen Sippe die Tradition des älteren Künstlers fortsetzt.

Die delikate Farbengebung ist das Hauptcharakteristikum seiner Kunst. Reiche Brokatstoffe liebt er, aber er läßt sie nicht einzeln gleißen und funkeln wie Dirk Bouts, sondern überspinnt die ganze Oberfläche seiner Bilder mit einem schimmernden Gewebe. Licht und Schatten scheiden sich nicht einfach in Hell und Dunkel. Auch die Schatten sind farbig. Die Oberdeutschen lieben die Schillerstoffe, die in zwei Töne sich zerlegen. Hier in Köln weiß man wie in Venedig, daß auch die einfache Farbe durch das Licht abgewandelt wird. Das Gold eines blauen Brokates, das im Lichte braungelb war, wird im Schatten zu Rot.

Die Flügeltafeln eines oberdeutschen Schnitzaltares waren nicht der Ort, so subtile malerische Beobachtung zu entfalten. Da galt es, statuarische Wirkung zu erzielen oder kräftig in die Raumtiefe einzugehen, um entweder unmittelbar mit den plastischen Figuren zu wetteifern oder ihnen ein Gebilde von anderer, aber gleich starker Wirkung entgegenzustellen. In Köln war wie in den Niederlanden der gemalte Altar eine beliebte Form. Man findet hier nicht die Massen rohen Werkstattgutes. Der Wert liegt nicht in Komposition und Formengebung allein. Die malerische Durchbildung ist so weit als möglich getrieben. Die oberdeutschen Meister des ausgehenden 15. Jahrhunderts sind Bildner, die niederdeutschen Maler.

Denn dieses eint die kölnischen Meister, daß die edle Pracht der malerischen Behandlung den Wert ihrer Werke bestimmt. Weder Zeitbloms große Form, noch Pachers Raumkunst, weder Schongauers straffe Komposition noch Wolgemuts knorrige Drastik darf man in Köln suchen. Eine Versammlung der heiligen Sippe löst sich nicht in genrehafte Szenen auf, wie Strigel sie gibt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0235
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Sie stellt ein einfaches Beieinander dar. Die Gestalten dienen nur als Träger schimmernder Farben, und die Räume, die sich auftun, geben nicht ein Tiefenmaß. Kleinfigurige Darstellungen füllen die freibleibenden Stellen, da überall die Fläche gleichermaßen belebt sein will.

Der Sippenmeister gehörte nicht zu den großen Gestaltern. Wo er bewegte Vorgänge darzustellen hat, versagt er leicht. Trotzdem seine Schulung kölnische Art verrät, nähert er sich doch niederländischer Kunst so weit, daß die Grenzen seines persönlichen Werkes an manchen Stellen unscharf werden. Immerhin bleibt er ein Kölner, und er ist es insbesondere neben einem etwas jüngeren Zeitgenossen, der möglicherweise selbst aus Holland zugewandert war.

Nach der Kirche, für die sein Hauptwerk bestimmt war, wird er der Meister von St. Severin genannt. Seine Art läßt sich am ehesten mit dem Stile des Geertgen tot Sint Jans in Zusammenhang bringen. Nach Köln trägt er eine ganz neue Empfindungsweise. Es wird nicht viel gestikuliert in seinen Bildern, und doch kann man nicht sagen, daß die Handlung fehle. Sie ist nach innen verlegt. Die Menschen mit den langen, häßlichen Gesichtern und den erstaunten Augen verraten mehr seelisches Leben als die statuengleichen Gestalten Zeitbloms und die heftig bewegten Gesellen der fränkischen Tafeln. Wie der Sippenmeister, so ist der Severiner nicht ein Erfinder überraschend neuartiger Kompositionen, obgleich manche empfindungsreiche Legendendarstellung ihm gelang. Man kann sich vorstellen, daß ein Pacher in ganz anderem Maße den heiligen Schauer des Gebärens verspürte. Die kölnischen Meister fühlten sich mehr als Erben einer alten Tradition, denn als Ahnherren einer neuen Kunst. Pacher erschloß künftige Möglichkeiten. Die Kölner schmückten ein fertiges Gebäude mit neuem Zierwerk.

Der Severiner gibt wesentlich das alte Schema einer Anbetung der Könige (Abb. 146), eines Weltgerichts, einer Himmelfahrt Mariens (Abb. 147). Und gerade die Gebundenheit der Form wird als ein Reiz empfunden. Wie der Mantel des stehenden Apostels in einer ganz steilen Senkrechten herniederfällt, wie die Gruppe der von Engeln zum Himmel getragenen Maria ganz symmetrisch und rein zentral sich ordnet, so daß die eine Hälfte der anderen beinahe kongruent ist, das zeugt von einer bewußten Bemühung um die klassisch reine Form. Im Gegensatz lebt sich in der Einzelbildung ein Hang zum Bizarren unverkennbar aus. Man darf ein wenig lächeln über die unwahrscheinlich langen und todernsten Gesichter, die den seltsam gezogenen Gewandfalten zu folgen scheinen. Der Künstler ist sich bewußt, daß er für Kenner arbeitet. Er breitet ein farbiges Gewand über seine Tafeln, das noch um vieles

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0236
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 146 Meister von St. Severin. Anbetung der Könige. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0237
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 147 Meister von St. Severin. Himmelfahrt Mariens
Augsburg, Gemäldegalerie

lückenloser ist als des Sippenmeisters lichte Buntheit. Da gab es noch ein Blau, das in die Folge der Töne ein Loch reißt. Hier sind die Farbflächen so zerteilt, daß keine groß genug bleibt, um für sich allein zu wirken, und immer sogleich sich in Beziehung zur folgenden setzt, so daß eine Anbetung der Könige (Abb. 146) nicht als eine Reihe von roten und blauen Flächen wirkt, sondern als eine Harmonie in Rot, das Weltgericht als Ganzes auf Braun gestimmt ist, und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0238
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 148 Meister der Ursulalegende. Traum der heiligen Ursula. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

die Himmelfahrt Mariens (Abb. 147), trotzdem im Vordergrund eine große dunkelgrüne Fläche steht, wie sie der Severiner selten bringt, doch durch ein einheitliches Rot zusammengehalten wird.

War der Meister von St. Severin Holländer von Schulung, wenn nicht von Abkunft, so wird seine Kunst in einem ausgedehnten Werkstattbetrieb zu einem wesentlichen Glied kölnischer Malerei. Mehrere Hände lassen sich in dem umfangreichen Werk unterscheiden, und es werden Persönlichkeiten anderer Meister neben ihm kenntlich. Unmittelbar nahe kommt ihm der Schöpfer einer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0239
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 149 Meister des Aachener Altars. Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Folge der Ursulalegende, der in dem Bilde der Traumvision der Heiligen (Abb. 148) eines der eigenartigsten und empfindungsreichsten Werke altdeutscher Malerei hinterlassen hat. Die Lautlosigkeit, in der die einfach großen Senkrechten der Komposition einander zu begleiten scheinen, stimmt gut zu der ängstlichen Stille des Augenblicks, und das atemlose Horchen der Jungfrau wirkt ebenso überzeugend wie die ruhige Gebärde des Himmelsboten in der Strahlenglorie, von der ein stilles Leuchten auszugehen scheint.

Der Meister der Ursulalegende steht dem der Bilder in St. Severin so nahe, daß die Voraussetzung gemeinsamer Schulung allein kaum eine Verwandtschaft deutet, deren Erklärung in einem engeren Abhängigkeitsverhältnis gesucht werden muß. Kann die nationale Abstammung des Severiners zweifelhaft erscheinen, so wird seine Kunst durch einen anderen Meister, der ihm ebensoviel wie dem Meister der heiligen Sippe zu danken hat, nochmals fester der kölnischen Tradition verbunden. Der Maler wird nach einem Altar benannt, der jetzt im Aachener Münster steht, und seine unschwer kenntliche Handschrift fand sich in einer Reihe anderer Werke wieder, die teils der Art des Severiners sich nähern, wie eine Anbetung der Könige in Berlin (Abb. 149), teils dem Sippenmeister, wie eine Darstellung des gleichen Gegenstandes in Schloß Velen, die lange Zeit diesem selbst zugeschrieben wurde.

Den Kompositionen des „Meisters des Aachener Altars" fehlt die feste Organisation und feierliche Würde der Bilderfindungen des Severinmeisters,

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0240
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 150 Meister des Bartholomäusaltars. Mitteltafel des Bartholomäusaltars. München, Pinakothek

dem er nur in der Vorliebe für seltsame hochstirnige Typen gleichkommt. Seine Farbe ist reich und schillernd wie ein bunter Teppich, dessen Gewebe minder dicht ist als des Severiners geschlossene Flächen, weil Träger des Farbkörpers beweglicher gebildete Figuren sind.

Der Geschmack an krausen und bizarren Formen, der für die eigentümlich barocken Bildungen deutscher Spätgotik bezeichnend ist, findet in dem Werke des Künstlers Eingang in die kölnische Malerei, um endlich in den Tafeln des Meisters, der nach seinem Hauptwerke, dem Altar des heiligen Bartholomäus in der Münchener Pinakothek (Abb. 150), benannt zu werden pflegt, seine zierlichste Durchbildung zu erfahren. Wie die Beschränkung der Farbenskala auf wenige ernste Töne zu dem formalen Geschmack des Severiners, so paßt die Freude an raffiniertesten Zusammenstellungen und die Lust an einem springenden Reichtum zu der pretiösen Anmut der Menschen, die er gebildet hat. Wenn man beschreibt, daß Cäcilie unter einem grauen Mantel, der mit Grün gefüttert ist und blaue Ärmel frei läßt, ein rotbrokatenes Kleid trägt, Agnes grünen Brokat und einen blauen Mantel, der rosa gefüttert ist, Bartholomäus zwischen ihnen, der das Messer in der Hand trägt, mit dem ihm die Haut vom Körper geschunden wurde, über blauem Rock einen weißen Mantel mit grünlich-orange changierendem Futter-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0241
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 151 Meister des Bartholomäusaltars. Anna selbdritt
München, Pinakothek

stoff, so kann die Fülle der Nuancen, die durch die vier Gestalten der beiden Flügel nochmals vermehrt wird, einen Begriff geben von der schimmernden Pracht, die der Meister liebte. War früher die Malerei ein Surrogat, die Farbe Ersatz für kostbare Stoffe gewesen, so wird sie unter der Hand der kölnischen Meister, der wie ein Gesinnungsgenosse des Venezianers erscheint, nun selbst zu einem unvergleichlichen Material. Wie edles Gestein, wie kostbare Schmelzarbeit leuchten die Tafeln, aber sie bleiben Gemälde und steigern nur die Möglichkeiten der Malerei selbst zu bisher unerhörten Graden. Zu einem festen Email vertreibt der Bartholomäusmeister die Farben. Ans Kunstgewerbliche fast grenzt die Sauberkeit der Arbeit, die nicht leichtes Skizzieren duldet

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0242
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 152 Meister des Bartholomäusaltars. Mitteltafel des Thomasaltars
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

und der Ausdrucksfähigkeit des Striches ein Opfer zu bringen gewillt ist, sondern in der einheitlich schönen Oberfläche die höchste Forderung des Bildes erkennt.

Zu dieser Freude an nuancenreich farbiger Durchbildung des Gemäldes stimmt die pretiöse Formengebung, das süße Lächeln kleiner Frauenmündchen (Abb. 151) und das gezierte Wesen der Männer. Heiligenbilder schafft die Kunst nur, so lange sie selbst von der Heiligkeit ihres Stoffes durchdrungen ist. Der Bartholomäusmeister nimmt die Dinge noch weit weniger ernst als der Severiner. Seine Menschen posieren. Sie sind wohlgebildete Schauspieler, die auf ihr Publikum zu sehen gewohnt sind und auch die grausige Geschichte der Passion mit feinem Anstand tragieren. Es wird nicht laut geschrien und heftig geschlagen. Aber es bedeutet eine ganz andere und viel raffiniertere Art der Grausamkeit, wenn Thomas hinkniet, um zwei Finger tief in die Brustwunde des Herrn hineinzuschieben, und dabei neugierig fragend ihm in die Augen blickt (Abb. 152).

Spätgotischem Distelwerk, wie er es selbst zu bilden liebt, gleicht die Formen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0243
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

welt des Bartholomäusmeisters. Seine schlankgliedrigen Hände, das tänzerhafte Schreiten, die Überbeweglichkeit der Glieder, die in Oberdeutschland ebenso gewohnt sind, wie sie in den Niederlanden befremden, wurden zum Anlaß, in dem Meister einen Zugereisten zu sehen. Aber die Kunst des Bartholomäusmeisters ist auch im niederdeutschen Gebiete nicht ohne Gleichnis. In ihrem besonderen Formengeschmack, der zierlichen Bewegtheit, den weichen Frauentypen mit dem schmalen Kinn, der subtil raffinierten Gefühlserregung kann man immerhin eine Beziehung zu dem holländischen „Meister der Virgo inter virgines" erblicken. Man braucht nicht nach Entlehnungen zu suchen oder ein Schülerverhältnis zu vermuten. Nur allgemein ist der holländische Einschlag in der Kunst des Bartholomäusmeisters zu bestimmen, und über alle Verschiedenheiten hinaus ist dieser Zug zu holländischer Art das einende Band, das die drei Meister der Jahrhundertwende in Köln miteinander verknüpft. Von Geertgen bis zu Engelbrechtsen finden sich Züge, die an den Severiner erinnern, und auch der kölnische Sippenmeister weist Elemente holländischer Herkunft auf.

Die holländische Mode hat in Köln den Einfluß des Rogier abgelöst, um ihrerseits bald durch die Antwerpener Schule des Quinten Massys verdrängt zu werden, die in dem Sippenmeister schon sich ankündigt, und die in Joos van Cleve einen ihrer hervorragendsten Vertreter selbst nach Köln entsendet. Er ist nicht nur von Geburt ein Fremder, er bleibt Antwerpener zeit seines Lebens, und er beherrscht die kölnische Kunst, die für die Dauer seines Wirkens aufhört, deutsche Kunst zu sein.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0244
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 153 Brüder Dünwege. Der heilige Lukas. Münster, Landesmuseum

DIE BRÜDER DÜNWEGE IN WESTFALEN

Während von einer Kölner Lokalschule im ausgehenden 15. Jahrhundert nur bedingungsweise gesprochen werden kann, entwickelt sich in anderen Landesteilen jetzt erst auf Grund einer örtlichen Überlieferung die charakteristische Form, in der die Eigenart des Stammescharakters am reinsten sich auszuwirken scheint. Wie die schwäbische Kunst durch Zeitblom, wie die fränkische durch Wolgemut, so wird die westfälische durch den Namen und die Art der Brüder Dünwege (Abb. 153) repräsentiert, aus deren Werkstatt eine große Zahl bedeutender Altarmalereien hervorgegangen ist.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0245
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 154 Meister von Kappenberg. Geburt Christi
Vom Altar der Klosterkirche in Kappenberg

Die Überlieferung selbst weiß merkwürdig wenig von den zu ihrer Zeit gewiß berühmten Künstlern. Eine einzige Urkunde nennt die Namen Viktor und Heinrich Dünwege gelegentlich der Bezahlung des Hochaltars für die Dominikanerkirche in Dortmund. Die magere Notiz mußte genügen, das Lebenswerk der zwei Maler, in denen man Brüder zu sehen glaubt, wieder aufzubauen. Der Dortmunder Altar selbst, der aus dem Jahre 1521, vermutlich aus der späten Schaffenszeit der Maler, stammt, bietet keine Möglichkeit, die Hände beider voneinander zu scheiden. Dagegen sondert sich das ziemlich reichhaltige Material, das auf Grund stilkritischen Vergleichs angegliedert wurde, in drei Gruppen, von denen die zwei einander näherstehenden als Werke der Brüder gelten, während die dritte nach einem in der Kirche zu Kappenberg bei Lünen erhaltenen Altar benannt zu werden pflegt.

An der minder bunten, auf kühlere Töne gestimmten Färbung glaubt man die Art des jüngeren von der des älteren Bruders Dünwege zu unterscheiden. Aber in beider Werk, das gerade in dem Schlußstück des Dortmunder Altars ineinander verschmilzt, bleibt die altertümliche Gesinnung bis in die späten Jahre kaum verändert. Es erscheint charakteristisch für den eigensinnig konservativen Charakter des Volksstammes, daß man noch in einer Zeit, die in Oberdeutschland Dürers reifste Schöpfungen entstehen sah, sich in Westfalen mit den gespreizten Be-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0246
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

wegungen und der engbrüstigen Überfülle figurenüberladener Kompositionen begnügte.

In der Durchbildung der Einzelform vermochten die Dünwege ihr Bestes zu geben. Man kann ihren Hang zu naturalistischer Detailschilderung, zu genrehafter Erfindung als ein Erbteil der alten westfälischen Kunst deuten, aber es lag ebensosehr im Zuge der Zeit, und das Werk des alten Holbein ist nicht minder reich an charaktervollen Bildnisköpfen als das der Dünwege, deren freieste Schöpfung die Darstellung der Eidesleistung im Weseler Rathause (Abb. 156) gewesen ist.

Eine Weiterbildung im eigentlichen Sinne erfuhr der Stil der Werkstatt auch nicht in der Wirksamkeit des anscheinend jüngeren Meisters von Kappenberg. Allein durch äußerliche Übernahme moderner Stilelemente, durch die andere Proportionierung seiner langgestreckten Gestalten und durch die lockerer werdende Bildanordnung führte er den Stil der Dünwege, dem er im wesentlichen treu blieb, in die Bahnen der neuen Zeit. Es wurde dabei wenig gewonnen, manches verloren. Der neue Geist vermochte nicht fruchtbar zu werden in einer Werkstatt, deren Leistung ganz auf dem Fortwirken der alten Tradition aufgebaut war. Die innige Hingabe an den Stoff, die aus den ältesten Werken der Brüder Dünwege sprach, geht in den späteren Schöpfungen der vielbeschäftigten Werkstatt verloren. Die Geste wird äußerlich, die Bewegung fahrig, die

Abb. 155 Meister v. Kappenberg. Beweinung Christi
Vom Altar der Klosterkirche in Kappenberg

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0247
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 156 Brüder Dünwege. Eidesleistung. 1520. Wesel, Rathaus

Form verliert an Gehalt und Würde (Abb. 154 und 155). Eine Kunst, die auf dem Boden einer starken lokalen Tradition und angeregt durch lebhafte Beziehung mit benachbarten Zentren kräftig und eigenwüchsig begonnen hatte, versiegt allmählich in der Enge einer örtlichen Abgeschiedenheit, in der eine provinziell entartende Sonderentwicklung aus dem großen Zuge der allgemein zeitgenössischen Formensprache heraustritt.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0248
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 157 Bernt Notke. Messe des heiligen Gregor. Lübeck, Marienkirche

DIE MALEREI IN DEN HANSESTÄDTEN

Ähnlich wie in Westfalen die Brüder Dünwege zu dem Meister von Liesborn steht in Lübeck Bernt Notke, als der Vertreter einer fortgeschrittenen Richtung, zu dem noch altertümlicher befangenen Meister Hermen Rode.

Bernt Notke wurde um 1440 in der Nähe von Ratzeburg geboren und hat bis zum Jahre 1517 gelebt. Altaraufträge führten ihn nach Reval, Dänemark, Stockholm. Die Urkunden, die über Rode schwiegen, berichten allerlei über die näheren Lebensumstände des Meisters. Er scheint ein wenig umgängliches Temperament besessen zu haben, und von der derben und gewaltsamen Art seines Wesens meint man auch in seiner Kunst etwas zu spüren. Gegenüber Rodes milder Weichheit herrscht nun ein härterer, schärferer Ton. Die Dinge stehen plastisch im Raume. Der verallgemeinernde Idealtypus wird durch lebenswahre Züge, die ersichtlich am Modell studiert sind, ersetzt. Es sind oft bäuerisch grobe, aber gerade in ihrer Stumpfheit ausdrucksvolle Gesichter, die Notke bildet. Seine Menschen bewegen sich heftiger, sie gestikulieren, ihre Hände, die gern in schwierigen Verkürzungen gezeigt werden, reden eine vernehmliche Sprache

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0249
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 158 Hinrik Bornemann. Christus in Emmaus. Flügel des Lukasaltars. 1499 Hamburg, Jakobikirche

(Abb. 160). Die Kompositionen sind kunstvoll gebaut, wenn etwa um die Kanzel des predigenden Johannes (Abb. 161) der Kreis der Zuhörer, mit Rückenfiguren einsetzend, sich räumlich rundet, oder wenn in einer Gregorsmesse (Abb. 157) in der Masse andrängender Gestalten der Widerhall des Wunders eindrucksvoll sich spiegelt.

Wie in Lübeck erst nach der Jahrhundertmitte eine Tradition sich bildet, die das Schaffen der Meister zweier einander folgender Generationen verbindet, so in Hamburg, wo nach Hinrik Funhofs Tode seine Werkstatt von Absalon Stumme und Hinrik Bornemann weitergeführt wurde. Anscheinend auf Hinrik Bornemann geht der 1499 datierte Lukasaltar der Hamburger Jakobikirche (Abb. 158) zurück, der neben dem Bilde der alten Mutter Gherburg Bornemann das Selbstporträt ihres Sohnes Hinrik zu Füßen der Heiligen zeigt. Der Maler des Werkes bekundet sich als ein künstlerisch minder bedeutender Nachfolger Funhofs. Seine Menschen sind stumpfer, ihre Züge ausdrucksleer. Aber er bemüht sich durch äußere Bereicherung den Mangel an innerer Beseelung zu verdecken. Er nimmt die Raumanlage komplizierter durch Schrägrichtungen und Überschneidungen, die gegenüber Funhofs noch einfach klarer Parallelschichtung den Geschmack der neuen Zeit erweisen. Zu den bedeutenden Meistern seiner Generation zählt auch Hinrik Bornemann nicht.

Trotz charaktervoller Auswirkung im einzelnen verharrte die Malerei, die in den entlegenen nordischen Zentren sich zu relativer Selbständigkeit entwickelte, um das Jahrhundertende in provinzieller Abgeschiedenheit.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0250
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 159 Michel Wolgemut. Geburt Christi. Zwickau, Marienkirche

MICHEL WOLGEMUT UND DIE MALEREI IN NÜRNBERG

Dem alten Kulturboden der oberdeutschen Lande entsprossen im ausgehenden 15. Jahrhundert die reichsten Blüten der Malerei. Hier entstand neben der edel gemessenen Formensprache des schwäbischen Stiles das barocke Spiel der bayerischen und fränkischen Malerei, in dem sich die Kräfte bildeten, die um die Wende des Jahrhunderts die starken und eigenwüchsigen Früchte in der Kunst der Großmeister der deutschen Renaissance tragen sollten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0251
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 160 Bernt Notke. Johannes auf Pathmos. 1496
Lübeck, Museum

Es läßt sich keine Klarheit darüber gewinnen, auf welchem Wege der starke Bewegungsimpuls in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts der deutschen Kunst sich mitgeteilt hat. Der Begriff des spätgotischen Barock bezeichnet den Zeitgeschmack für das Zierliche und in Überbeweglichkeit Gelöste, der ebenso in der gleichzeitigen italienischen Kunst erkennbar wird und in den Niederlanden sich gleichwie in Oberdeutschland verfolgen läßt, ohne daß nun wie um die Jahrhundertmitte ein unmittelbarer Zusammenhang aufzuweisen wäre.

In Herlins Bopfinger Altar trat dieses Übermaß an Bewegungsdrang höchst eindrucksvoll zutage. Man begriff es schwer, wie der Meister selbst plötzlich zu dem Geschmack an den überlangen Gestalten und den gespreizten, eckigen Bewegungen gelangte. In seinen späteren Werken stellte sich die Beruhigung wieder ein, nicht so aber, daß die Episode des Bopfinger Altars spurlos vorübergegangen wäre.

Ganz ähnlich wie in dem einfacheren Fall der Nördlinger Kunst läßt sich in Nürnberg im Rahmen des Wolgemut-Ateliers der Übergang von Pleydenwurffs gemessener Art zu der neuen Stilbildung verfolgen. Aber noch bleibt für uns die Wolgemut-Werkstatt ein ungelöstes Knäuel verschieden gearteter Kräfte, und der Begriff Wolgemutischer Kunst hebt sich trotz aller Bemühungen aus dem Gesamtbilde der nürnbergischen Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts nicht deutlich ab.

Zu seiner Zeit muß Wolgemut als Künstler in Nürnberg hohe Achtung genossen haben. Johann Neudörfer, der im Abstande nur einer Generation, 28 Jahre nach Wolgemuts Tode, seine „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten“ verfaßte, schrieb über den Meister: „Dieser Wolgemut ist seiner Zeit für einen guten künstlichen Maler und Reisser geacht gewest, darumb auch Albrecht Dürers

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0252
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Vater ihm, Wolgemut, seinen Sohn Albrechten zu lernen befohlen hat. Was aber gemelter Wolgemut zu der Zeit gerissen hat, findet man in der Nürnbergischen großen Chronik, sein Gemäld aber ist die Tafel in der Augustiner Kirche gegen die Schustergasse, welches der Peringsdorffer hat machen lassen. Er starb 1519." Und in Dürers Familienchronik heißt es: „Und da man zählte nach Christi Geburt 1486 am St. Andreastag versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michel Wolgemut drei Jahre lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich mußte auch viel von seinen Gesellen leiden." Neben der Aufschrift Dürers auf seinem Porträt des alten Wolgemut, die Alter und Todesjahr nennt, sind diese Notizen die ausführlichsten Erwähnungen Wolgemuts in der zeitgenössischen Literatur. Auf diese Zeugnisse darf darum die Stilkritik nicht verzichten, der sonst nur ganz wenige sichere Grundlagen gegeben sind. Allein der Zwickauer Altar von 1479 ist für Wolgemut urkundlich bezeugt und scheint in wesentlichen Teilen von seiner Hand herzurühren. Der Altar in Feuchtwangen von 1484 ist sicher in der Hauptsache Werkstattgut, und auch der späte Schwabacher Altar von 1506 weist nur in wenigen Teilen des Meisters Hand.

Abb. 161 Bernt Notke. Predigt Johannis. 1496
Lübeck, Museum

Sucht man von den überlieferten Daten ausgehend Wolgemuts Art zu erfassen, so bietet sich auf Grund stilistischen Vergleichs in den Flügeln des Hofer Altars ein Werk, das — 1465 entstanden — als frühe Schöpfung seiner Hand das Bindeglied zwischen der Kunst der älteren Generation, die Hans Pleydenwurff repräsentierte, und seiner neuen Formauffassung darstellen mag. Die Voraussetzung unmittelbar niederländischen Einflusses, die sich für Hans Pleydenwurffs Kunst mit Notwendigkeit ergab, trifft bereits für seinen Nachfolger nicht mehr in gleichem Maße zu. Seine Kenntnis nieder-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0253
© Universitätsbibliothek Heidelberg

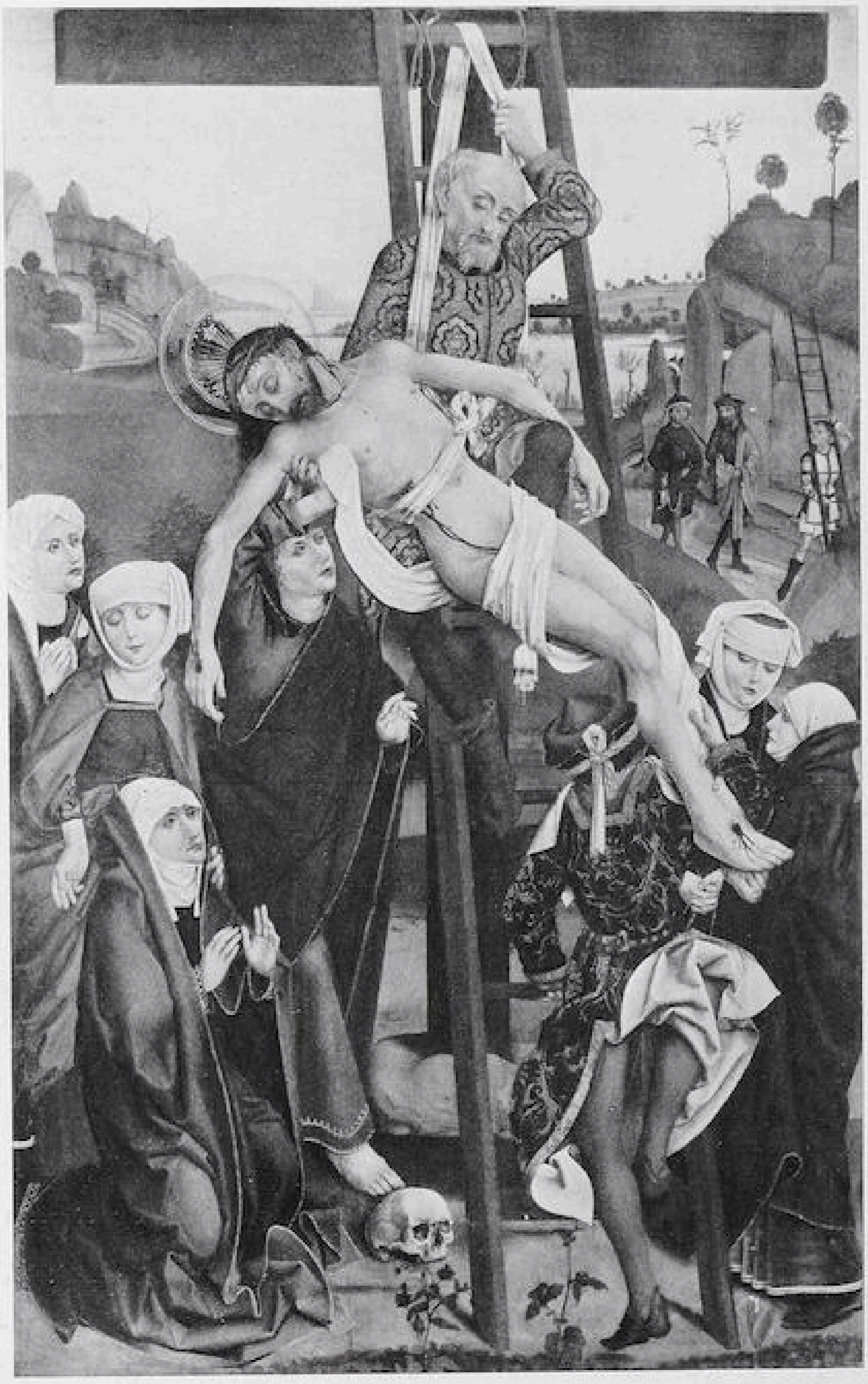


Abb. 162 Michel Wolgemut. Kreuzabnahme. Vom Hofer Altar. 1465
München, Pinakothek

ländischer Kunst reicht nur wenig über die des älteren Meisters hinaus. Dessen Kreuzabnahme und Auferstehung kehren in den Flügeln des Hofer Altars (Abb. 162 und 163) wieder. Aber die Figuren Wolgemuts erscheinen puppenhaft neben denen des älteren Meisters. Ihre Bewegungen sind eckiger, pretiöser. Der Mann, der die Leiter hinaufsteigt, trägt nicht den Leichnam, er gibt nur die Geste des Tragens. Die Wächter am Grabe lagern sich in komplizierten Stellungen. Es gibt allerdings zu denken, daß erst Wolgemut den Liegenden von Dirk

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0254
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 163 Michel Wolgemut. Auferstehung Christi. Vom Hofer Altar. 1465
München, Pinakothek

Bouts übernimmt. Aber die gespreizte Haltung des sitzend Schlafenden bleibt ihm ohne Sinn. Die bewegte Form ist aufgesucht um jeden Preis, weil der Geschmack der Zeit es so will.

Die allgemeine Tendenz zur Bereicherung der Darstellung auf Kosten der Klarheit und das Schwelgen in komplizierten Bewegungsmotiven und Raumkonfigurationen ist in dem Zwickauer Altar leicht erkenntlich. Schwerer ist es, zu sagen, wie groß der Anteil Wolgemuts selbst an der Schöpfung des neuen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0255
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Stiles gewesen ist. In den Zwickauer Tafeln setzen sich in Mariengeschichten (Abb. 159) und Passion (Abb. 164) zwei Persönlichkeiten so deutlich gegeneinander ab, ist der Passionsmeister im Sinne spätgotischer Krausheit so sehr der fortschrittlichere, daß es naheliegt, die Neubildung ganz auf Rechnung der fremden Hand zu setzen. Aber so einfach liegt der Fall nicht. Auch der Wolgemut der Marienbilder ist nicht mehr ganz der alte, sofern man den Hofer Altar mit seiner noch von Pleydenwurff abhängigen Formengebung als Ausgangspunkt gelten läßt. Auch in den Mariengeschichten läßt sich ein stärkerer Bewegungsdrang, ein Zuspitzen und Zergliedern der Form beobachten. Die Maria der Verkündigung ist vom Hofer in den Zwickauer Altar übernommen, aber der Mantel bricht sich in eckigerem Gefält, und die Komposition hat die einfache Geschlossenheit verloren. Das Bild will mehr bedeuten. Jeder Teil spricht für sich. Man kann oft von den Figuren sagen, daß die eine Hand nicht weiß, was die andere tut. Eine jede hat ihre eigene Geste. Auch von der Typenbildung des Hofer Altares, die auf Rogier zurückführte, ist wenig mehr geblieben. Die Züge der Frauen werden allzu scharf. Und die würdigen Männer verwandeln sich in mürrische Greise. Man wird nicht fehlgehen, wenn man in den Marienbildern des Zwickauer Altares die Hand Wolgemuts zu erkennen glaubt, und man muß vorsichtig sein, darf angesichts der vergleichsweise noch gehaltenen Würde dieser Kompositionen den Begriff Wolgemutscher Kunst nicht auf all das barocke Formenspiel ausdehnen, das auf den Altären seiner Werkstatt ein oft ungebärdiges Wesen treibt.

Nicht von hier aus, sondern von den edlen Kompositionen der Innenflügel des Peringsdörffer Altares, der 1487 entstanden ist, sollte Wolgemuts Kunst beurteilt werden, die von der neueren Kritik oft allzu verächtlich behandelt wurde. Gewiß darf der Vorsteher einer vielbeschäftigten Werkstatt nicht für jede Malerei auf den Altären, die er lieferte, verantwortlich gemacht werden. Aber während es sonst Brauch ist, einem Meister, dessen Ruhm die zeitgenössischen Quellen verkünden, die besten Arbeiten in dem für ihn überlieferten Stile zuzuschreiben, in der Annahme, daß er an Können seine Mitarbeiter überragte, galt im Falle Wolgemuts neuerdings die umgekehrte Voraussetzung, der Meister sei ein Philister und rechter Stümper gewesen. Was Dürer von seinem alten Lehrer sagt, wurde dabei geflissentlich mißachtet, und die wertvollste Nachricht überhaupt beiseite geschoben. Denn wenn Neudörfer im Jahre 1547 einen einzigen Altar Wolgemuts nennt und besonders rühmt, so muß man annehmen, daß er von einem bekannten Hauptwerk des Meisters spricht. Dieser Peringsdörffer Altar ist von der modernen Kritik dem alten Wolgemut genommen worden, um ihn dem Wilhelm Pleydenwurff zu geben. Die Hypothese

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0256
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 164 Werkstatt Wolgemuts. Passion Christi. Zwickau, Marienkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0257
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 165 Michel Wolgemut. Der heilige Lukas. Vom Peringsdörffer Altar. 1487. Nürnberg, Germanisches Museum

selbst fand nicht allzu viele Gläubige, zumal die einzige durch Signatur anscheinend für den Sohn des alten Hans Pleydenwurff beglaubigte Tafel keinen Hinweis auf die Handschrift des Peringsdörffer Altares enthält. Aber der Name des Wolgemut blieb ausgeschaltet, und es wurde ein unbekannter Meister konstruiert, allein zu dem Zwecke, Wolgemut den Ruhm des Werkes zu nehmen.

Läßt man aber Neudörfers Zeugnis gelten, so bleibt Wolgemut der Meister, als dessen Schüler Dürer so willig sich bekennt. Eine einheitliche und eindeutige Persönlichkeit wird auch im Peringsdörffer Altar nicht faßbar. Der Begriff der Werkstatt überwiegt. Auch hier sind mehrere Kräfte wirksam. Einer von den Mitarbeitern des Meisters setzte sogar sein Zeichen auf die Tafel, die er vollendete. So sind die Verhältnisse unheilbar kompliziert, und es besteht wenig Aussicht auf endgültige Klärung. Nichts aber hindert, gerade die liebenswürdigsten und malerisch vollendetsten Teile des Altars für Wolgemut selbst in Anspruch zu nehmen, da die Handschrift anderer beglaubigter Stücke nicht widerspricht.

Vier Heiligendarstellungen kommen in erster Reihe für den Hauptmeister des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0258
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

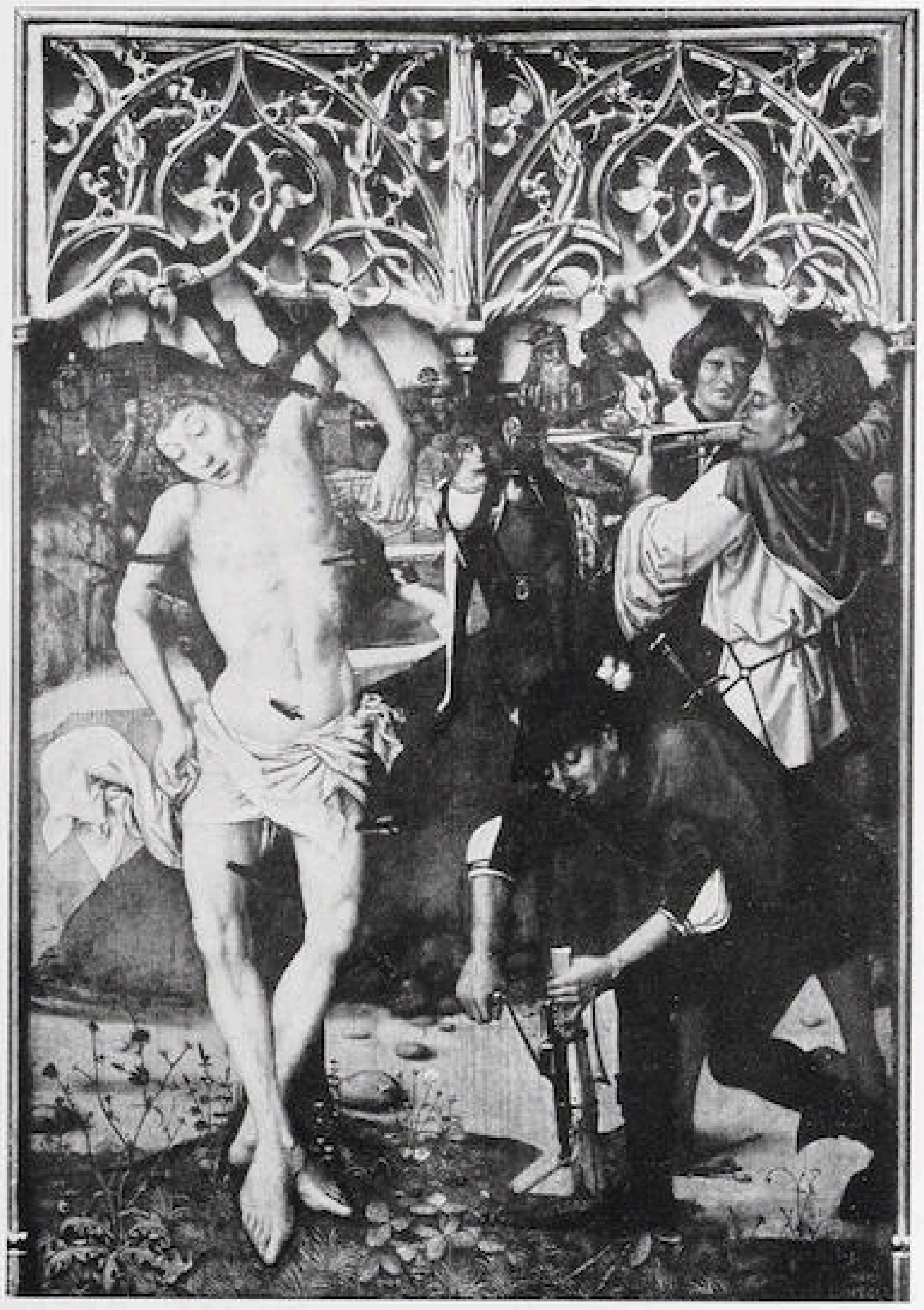


Abb. 166 Michel Wolgemut. Der heilige Sebastian. Vom Peringsdörffer Altar. 1487. Nürnberg, Germanisches Museum

Werkes in Betracht. Der heilige Lukas, der die Madonna malt (Abb. 165) Sebastian, der das Martyrium erleidet (Abb. 166), Bernhard, zu dem der Gekreuzigte sich herniederneigt, Christoph, der den Jesusknaben durch das Wasser trägt. Der neue Stil hat auch in die stilleren Darstellungsthemen seinen Einzug gehalten. Die Gruppen werden schräg im Raume orientiert. In kompliziertem Auf und Ab ist die Figur des heiligen Sebastian angeordnet. Weit flattert der Mantel des Riesen Christoph. Im Zwickauer Altar gab Rogiers Lukasbild noch das Schema einer Geburt Christi. Jetzt ist diese Komposition selbst für eine Darstellung des gleichen Gegenstandes nicht mehr brauchbar. Die Gestalten werden durch zwei Räume verteilt. Man sieht schräg hinein in das Nebenzimmer, in dem Maria sitzt. All das sind Neuerungen, die in den Nürnberger Ateliers durch Künstler vom Schlage des Meisters der Zwickauer Passion eingeführt wurden, und die nun allgemeine Geltung erlangen. Der Prozeß, der sich in Herlins Werkstatt ähn-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0259
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

lich vermuten läßt, scheint sich im Wolgemut-Atelier zu wiederholen. Den Anregungen eines Mitarbeiters dankt der Meister die Bereicherung seiner Kunst.

Es läßt sich trotzdem zeigen, daß der Meister des Peringsdörffer Altars nicht ein Mann der letzten Konsequenz gewesen ist. Die Räume öffnen sich nicht frei ineinander. Ein im Sinne der Zeit fortschrittlicherer Meister hätte den heiligen Lukas halb vom Rücken genommen, um ihm besseren Einblick in den Seitenraum zu schaffen. Bei Wolgemut behält die Komposition immer noch etwas von ihrem alten repräsentativen Charakter. Das gibt ihr zugleich die Würde und Anmut, die den besonderen Reiz des Peringsdörffer Altars ausmacht, und die andere leichteren Herzens preisgaben, dem neuen Ideal zuliebe.

An künstlerischer Bedeutsamkeit hat die Wolgemut-Werkstatt wenig hervorgebracht, das sich mit den Tafeln des Peringsdörffer Altars messen könnte. Fortschrittlicher im Sinne barocker Übersteigerung war der Maler der Zwickauer Passion (Abb. 164). In seinen Tafeln tut sich ein ganz anderes Leben auf. Es genügt nicht, zur Deutung des Unterschiedes darauf hinzuweisen, daß die aufregenden Szenen der Passion ein höheres Maß von Lebhaftigkeit erforderten; denn wenn auch die Linie, in der Wolgemuts eigene Entwicklung sich bewegt zu haben scheint, in die gleiche Richtung weist, so führte doch dieser letzte Schritt über den Weg, den er selbst zu durchmessen vermochte, hinaus. Sicher ließ der Meister in diesen Teilen einem Gesellen mehr oder minder freie Hand, der wohl in vielem dem Werkstatthaupt sich fügte, im wesentlichen jedoch eigene Wege ging und durch die Anregungen, die er brachte, den Meister selbst zu beeinflussen vermochte. Diese aufgeregten Wesen, diese hastig ausfahrenden Bewegungen finden aber in Wolgemuts eigenem Schaffen keine Parallele. Aus der voraufgehenden Stilform werden nun erst die letzten Konsequenzen gezogen. Wo Schongauer immer darauf ausging, einen Bewegungsreichtum zu beherrschen, da läßt der Nürnberger allen Zügeln freien Lauf. Das Verunklärende gerade wird gesucht. Man soll den Eindruck haben, vor einem Knäuel von Bewegung zu stehen, und es liegt nichts daran, daß er entwirrbar sei. Kein Ding wird gerade in den Raum gestellt. Überall sind die komplizierten Schrägrichtungen und Übereckstellungen bevorzugt. Es soll sein, als sähe man wirklich in ein natürliches Getriebe, in dem die Dinge chaotisch bleiben, sich nicht einfach ordnen.

In diesem Getümmel der Formen endigte das Streben der Spätgotik nach völliger Beherschung der natürlichen Erscheinung, des Körpers im Raume in all seinen Wendungen und Schiebungen. Aus diesem schäumenden Most sollte sich der edle Wein in dem Schaffen der großen Meister klären, deren Werk zu klassischer Reinheit und Größe sich erhob. Von dem krausen Reich-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0260
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 167 Meister des Strache-Altars. Christus vor Pilatus
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

tum der Körperschiebungen und Raumverbindungen, wie er in den Zwickauer Tafeln entfaltet ist, muß Dürers Jugendstil abgeleitet werden. Hat er doch in dem Ecce homo seiner großen Holzschnittpassion bewußt auf dieses Vorbild zurückgegriffen. Wie dort Christus am Fenster eines scharf verkürzt gezeichneten Hauses gezeigt wird, vor dem die Menge in schmaler Gasse sich drängt, so bei Dürer. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß beide Darstellungen zusammenhängen. Aber der Wolgemut-Geselle ist räumlich reicher, kompositionell kühner als Dürer. Bei ihm macht das Ecce homo nur einen Teil einer größeren Raumanlage aus, über die mehrere Darstellungen der Passion verteilt sind. Das alte System der Vereinigung verschiedener Szenen in einem architektonischen Rahmen ist noch lebendig. Aber der Rahmen bildet nicht mehr eine Flächenteilung. Die Raumanlage ist mit aller Entschiedenheit zur Voraussetzung der Darstellung erhoben. Was Konrad Witz auf seiner beschränkten Bühne gelang, das ist nun für weite Strecken durchgeführt. Vorder- und Hintergrund setzen sich nicht mehr scharf gegeneinander ab, sondern werden gleichwertig ineinander übergeführt.

Die Bemühung um reiche und komplizierte Raumanlagen, das Streben nach einer allgemeinen Beweglichkeit jeglicher Form wird zum Charakteristikum

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0261
© Universitätsbibliothek Heidelberg

der nürnbergischen Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Innerhalb der schwer zu lösenden Masse erhaltener Altartafeln, deren Kreis über das engere Gebiet der Stadt vielfach hinausreicht, wird das Werk einzelner Persönlichkeiten kenntlich, deren Kunst auf das gleiche Ideal barocker Formenfülle gerichtet ist. Der Meister des Strache-Altars (Abb. 167), den man mit Schüchlin verwechseln konnte, erweist sich unter ihnen als ein Künstler von feinerem Geschmack als die Mehrzahl der übrigen, in einer zierlichen Bildung der Formen und einer kühlen harmonischen Färbung. Aus dem Betriebe der Wolgemutwerkstatt löst er sich deutlich ab. Aber die wenigen Tafeln, die seine Hand weisen, genügen nicht, ein deutliches Bild seiner Persönlichkeit zu geben. Neben ihm erscheinen andere Meister, deren Schaffen enger der Werkstatt Wolgemuts selbst verbunden ist.

In den Passionsszenen des Hersbrucker Altars, der lange unbedenklich als ein Werk Wolgemuts genommen wurde, ist die Leidenschaft der Bewegung nochmals und fast bis zur Karikatur gesteigert, und ihnen schließt sich eine Passionsfolge des Münchener Nationalmuseums an, die auf der Grenze zwischen fränkischer und bayerischer Kunstübung steht.

Neben diesen schwer als Persönlichkeit zu fassenden Meistern, deren Tätigkeit eng mit den Leistungen der Wolgemutwerkstatt verknüpft ist, wird nur eine scharfumrissene Individualität greifbar in der unverkennbaren und charaktervollen Handschrift des Veit Stoß, der als Bildschnitzer von Beruf allerdings das Malerhandwerk nur gelegentlich geübt hat. Wenigstens ein gemaltes Flügelpaar läßt sich mit Sicherheit auf ihn zurückführen. In Münnerstadt sind die vier Tafeln (Abb. 138 und 139) erhalten, die einem Schnitzaltar des Tilman Riemenschneider als Türen dienten. In diesem Werke feiert die spätgotische Bewegungslust ihre höchsten Triumphe. Da ist ein Spreizen und Beugen der Glieder. In allen Richtungen schieben sich die Formen vor- und gegeneinander. Hände werden zu Geflechten. Jedes Fingergelenk will einzeln bewegt sein.

Veit Stoß' Bildtafeln sind in hohem Maße lehrreich für den Stilzusammenhang von Malerei und Schnitzwerk, die in der Arbeit an all den großen Altargebäuden der Zeit zu gemeinsamer Leistung verbunden waren. Denn der Stil des spätgotischen Barock ist nicht Eigentum der malerischen Ausdrucksform allein, er vollendet sich erst in dem mächtigen Gesamtkunstwerk, der rauschenden Pracht der Flügelaltäre, deren verschiedenartige Teile zu einem vielstimmigen Gesange sich vereinen, der in dem farbigen Lichte der gemalten Fenster, emporgetragen von den schlanken Pfeilern der Chorbauten, aufgefangen in dem Netzwerk der hohen Gewölbe, eine Wirkung entfaltet, an der einer einzelnen Bildtafel nur bescheidener Anteil gebührt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0262
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 168 Jan Pollack. Kreuzigung Christi. Mitteltafel des Franziskaneraltars. München, Nationalmuseum

JAN POLLACK UND DIE MALEREI IN BAYERN

Die Nürnberger Malerei, die zu ihrer Zeit hohen Ruf genoß, schickte ihre Sendboten weit in benachbarte Länder, und wie sie selbst in der Ferne befruchtend wirkte, so ist es nicht unmöglich, daß sie durch Zugewanderte gerade in ihrer letzten barocken Ausbildung entscheidende Anregung empfing. Von Wolgemuts Zwickauer Gesellen zu dem Hersbrucker Meister, von diesem zu einer Passionsfolge aus Würzburg und endlich zu den Werken der bayerischen Kunst vom Ende des Jahrhunderts ist der Weg nicht weit, und wenn Veit Stoß, dessen Krakauer Wirksamkeit die erste Brücke von Nürnberg nach Polen schlug, weit im Osten schulbildend wirkte, so könnte man versucht sein, mit dem Namen Jan Pollack, den neuere Funde ans Licht brachten, die ganze, seltsam wilde und ungebärdige Art bayerischer Kunst in ihrem Ursprung über die deutschen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0263
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Landesgrenzen hinauszuführen. Dafür aber gibt im Ernste der Name des einen Künstlers zu geringen Anhalt, zumal sein Anteil an der Stilbildung der bayerischen Tafelmalerei noch keineswegs einwandfrei bestimmt ist, und auch die Zuschreibungen, die von dem ehemaligen Hochaltar in Weihenstephan ausgehen, im einzelnen Falle der Nachprüfung bedürfen.

Die wichtigsten Werke der Münchener Schule sind der ehemalige Hochaltar der Franziskanerkirche und der Altar der Peterskirche, denen sich die Altäre in Blutenburg (Abb. 137) anschließen.

Die Freude an der Drastik heftiger Bewegungen ist den Münchener und den Blutenburger Werken gemeinsam. Der ruhige Gnadenstuhl wird zu einer leidenschaftlich bewegten Gruppe. Die Kreuzigung des Franziskaneraltars (Abb. 168) gleicht einem wilden Chaos. Die ganze Fläche ist aufgewühlt wie ein Meer im Sturme. Die Zahl der Personen ist nicht groß, aber man glaubt, ein ganzes Getümmel von Menschen zu sehen, und das ist das Ziel der absichtlichen Verunklärung durch sich kreuzende Richtungen und unerwartete Überschneidungen und der gewollten Verzerrung der Gebärden. In wilden Verrenkungen krümmen sich die Schächer an ihren Kreuzen. Die Silhouetten sollen nach allen Richtungen ausfahren. Auf und ab wogt die Gruppe der Trauernden, und die Kriegsknechte, die um Christi Rock würfeln, finden ihresgleichen nur in den krampfhaft gespreizten spätgotischen Tänzerfiguren des Münchener Rathauses.

An spätgotischer Formverflechtung und Ausdrucksdrastik stehen die Blutenburger Altäre dem Franziskaneraltar näher als dieser den Tafeln aus Weihenstephan, für die allein der Name des Jan Pollack gesichert ist. Seine Hand aber glaubt man wiederzufinden auf den Flügeln des Altars der Peterskirche. Entschiedener ist hier die Tiefe gewonnen. Die tänzerhaften Bewegungen der erschrockenen Heiden, die Simon Magus, von Teufeln begleitet, aus der Luft herniederstürzen sehen (Abb. 169), gleichen der Gruppe der würfelnden Kriegsknechte unter dem Kreuz. Aber die gerade Orientierung der Komposition nach der Tiefe zeugt doch von einem anderen Gefühl. Inmitten spätgotischer Formenkrausheit wird der Einfluß italienischer Kunst erkennbar. So stellte Masaccio die Gewappneten auf, die der Kreuzigung des Petrus beiwohnen, so Mantegna die Heiligen, die der Madonna von San Zeno assistieren, und so gruppierte der Meister der Zwickauer Passion die Juden vor dem Fenster, in dem Christus gezeigt wird, Dürer seine Volksmenge an der gleichen Stelle im Holzschnitt.

Es sind viele tadelnde Worte über die fratzenhafte Verzerrung gefunden worden, die in diesen Werken der Münchener Schule ihren Höhepunkt erreicht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0264
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

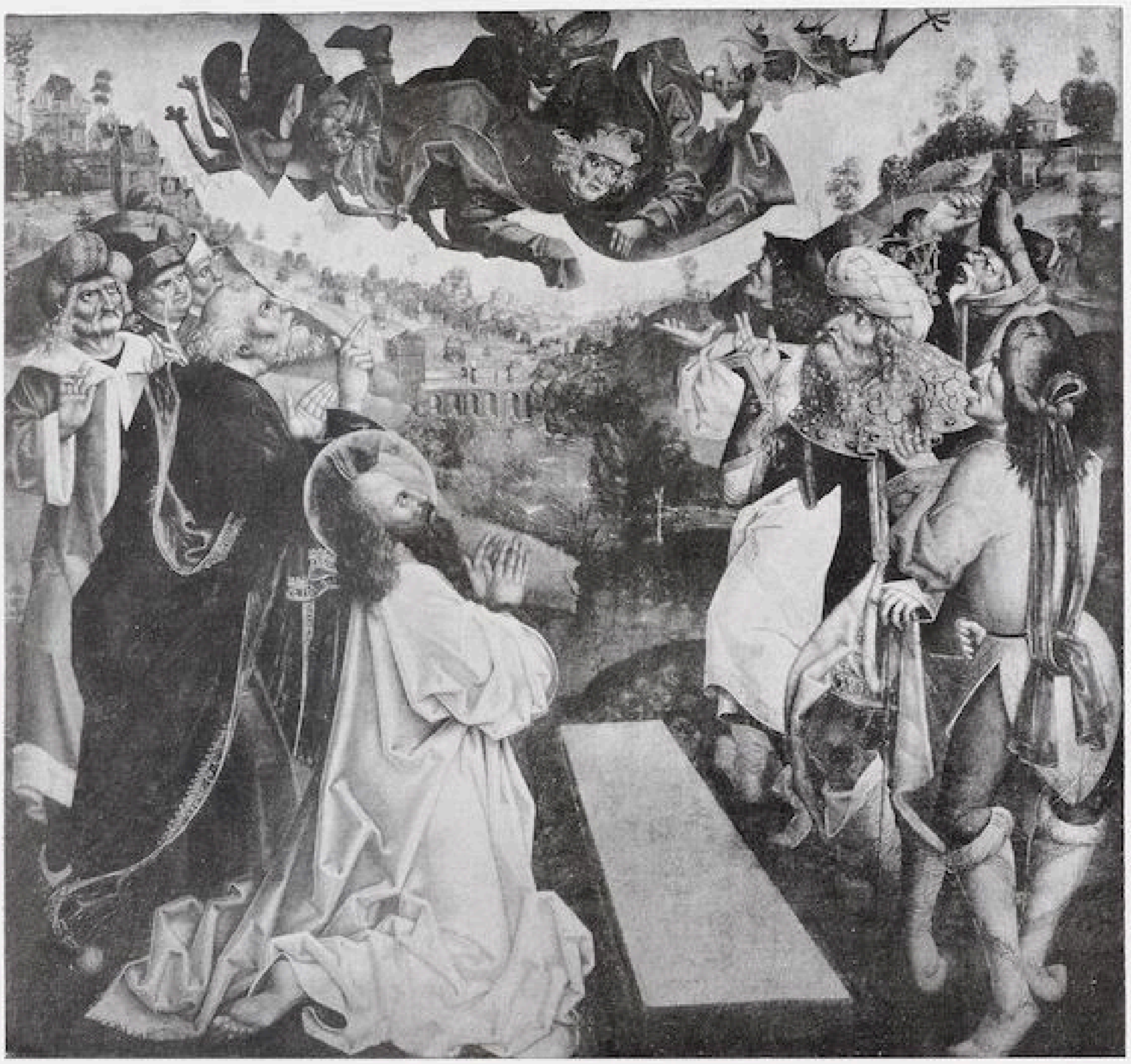


Abb. 169 Jan Pollack. Beschwörung des Magiers Simon. München, Nationalmuseum

Hier gerade liegt aber die eigenste Leistung der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, und in dieser barocken Übersteigerung der Bewegung bildeten sich die Entwicklungsmöglichkeiten, denen die eigenartigsten Blüten deutscher Kunst entsprießen sollten. Wer dem Meister des Franziskaneraltars vorwirft, daß er gegen die Gesetze der Bildklärung verstoße, der hat ihn nicht besser verstanden als den Schnitzer spätgotischen Astwerkes, das ebenso kraus sich verschlingt, dessen Zweige sich ineinander ranken, in der Tiefe verschwinden, um wieder aus dem Dunkel aufzutauchen, dessen Äste hin und wider kriechen, daß eine Form der anderen den Atem benimmt, und nirgends das Auge einer Linie weiter als nur bis zu ihrer nächsten Brechung zu folgen vermag.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0265
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 170 Michael Pacher. Ausschnitt aus der Darbringung im Tempel. Vom Wolfgangsaltar. 1479—81
St. Wolfgang

MICHAEL PACHER UND DIE MALEREI IN TIROL

Die Stilgleichung nordischer Spätgotik mit den barocken Ausläufern italienischer Frührenaissance wird erklärlich aus der Übereinstimmung der Voraussetzungen, die der Entwicklung ähnliche Ziele weist. Aber auch unmittelbare Berührung fand statt. Wie in der kölnischen Kunst der Zeit die Grenze nach den Niederlanden sich verwischt, so in den südlichen Alpenländern die Scheidung zwischen deutscher und italienischer Malerei. Von Tirol war der Weg nicht weit bis nach Padua, wo Andrea Mantegna wirkte, und in den Alpentälern erlernten die Deutschen bald die welsche Mundart. An vielen Orten versprengt findet man die Werke der deutschen Schüler italienischer Malerei, und wenn nur eines Meisters Ruhm die Jahrhunderte überdauerte, so bleibt es doch ungewiß, ob er allein zum Mittelsmann wurde, ob er einen Stil begründet hat, oder nur sein stärkster und sichtbarster Exponent auf deutschem Boden gewesen ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0266
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Michael Pacher, der seit 1467 als Meister zu Bruneck im Pustertal nachweisbar ist, war ein Altersgenosse Herlins und Wolgemuts, aber seine Kunst erwuchs jenseits der Wasserscheide, in einem Kreise, der nicht den Niederlanden, sondern dem Süden zugewandt war, wo Mantegnas Werk den starken und entscheidenden Eindruck übte. Man weiß nichts von dem Werdegang der Pacherschen Kunst, die in seinem großen Hauptwerke, dem 1481 vollendeten Hochaltar in St. Wolfgang, auf der vollen Höhe ihrer Entwicklung erscheint, man kennt auch keine Daten aus dem Leben des Meisters, die den Schluß auf eine Italienreise gestatten, aber seine Formengebung und Raumbildung setzt die Kenntnis der jüngsten Errungenschaften oberitalienischer Malerei in so hohem Maße voraus, daß Pacher im eigentlichen Sinne als ein Schüler Mantegnas bezeichnet werden muß. Die Gesamterscheinung seiner Gemälde steht paduanischen Werken der Zeit näher als nürnbergischen oder ulmischen. Die Faltenbildung entspricht nicht dem sogenannten Holzschnitzstil der oberdeutschen Spätgotik. Mantegnas „nassen" Gewändern gleichen Pachers breite Stoffflächen, die an den Körpern klebend, nur in schmalen Graten sich erheben. Mantegneske Typen begegnen in solchem Ausmaße, daß eine Darbringung im Tempel an das bestimmte Vorbild der Halbfigurenkomposition des paduanischen Meisters erinnert. Und vor allem wird die räumliche Ordnung der Dinge nur auf der Grundlage von Mantegnas Werken verständlich. Es verschlägt dabei wenig, daß Pacher die antikischen Zierformen ablehnt und gotische Architekturen bildet. Die Erkenntnis, daß in der italienischen Formenwelt etwas anderes beschlossen sei als die Erinnerung an die heidnische Vorzeit des Landes, war damals nördlich der Alpen noch kaum durchgedrungen. Das Fehlen der Renaissanceformen ist kein Argument gegen eine Beeinflussung Pachers durch italienische Kunst. Und wo anders als in Mantegnas Atelier hätte Pacher in den sechziger und siebziger Jahren die scharfe perspektivische Konstruktion kennenlernen sollen, wo anders die Tiefenstaffelung der Gruppen, die eigenartige Kompositionsweise, die gerne die Mitte freiläßt, um den Blick entlang den seitlich aufgereihten Figuren in die Tiefe zu führen.

Die Pachersche Komposition bedeutet das absolut Neue gegenüber allem, was zuvor in Deutschland entstanden war. Voll staunender Bewunderung müssen die Zeitgenossen vor diesen Schöpfungen gestanden haben. Weit nach Oberdeutschland hinein läßt sich ihr Nachhall verspüren, und für die folgende Entwicklung wurden Pachers Werke der Ausgangspunkt einer neuen Orientierung. Man muß sich vergegenwärtigen, wie schnell eines das andere ablöste. Noch 1458 versah ein Ulmer Meister in Sterzing, nicht weit von Brixen an der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0267
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

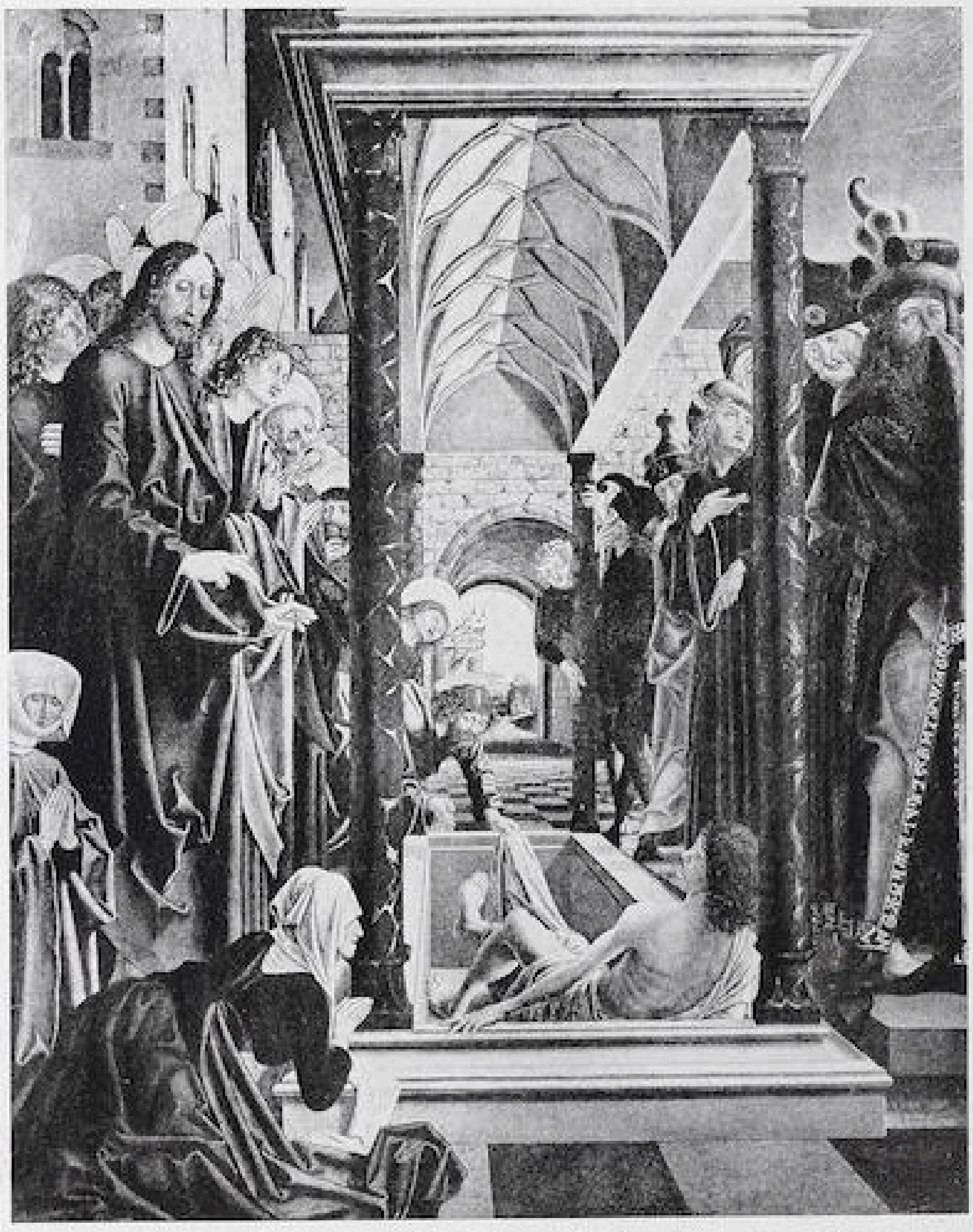


Abb. 171 Michael Pacher. Auferweckung des Lazarus. Vom Wolfgangs-altar. 1479—81. St. Wolfgang

Brennerstraße, die Flügeltafeln eines großen Altars mit Malereien. 1465 schon waren in dem Neustifter Katharinenaltar die Elemente des späteren Pacherschen Stiles in der Bildung begriffen. Neben der vornehmen Abgeschlossenheit der Tafeln des Multscher-Altars nehmen sich diese Malereien bäuerisch aus. Etwas von jugendlichem Übermaß, von Freude an neuerworbenem Können lebt in diesen Werken, ein Protest gegen die stille und feine Art des Sterzinger Meisters, die nun hier als ausdruckslos und steril empfunden wurde. Erst in Pachers Werk ist das alte Bildschema bis auf einen letzten Rest aufgelöst. Die Freiheit der Raumanlage schafft der Darstellung ein neues Fundament, löst sie aus dem Banne der flachen Reliefschicht. Die Bewegung ist nicht mehr in die Fläche eingespannt, und eine Verkürzung bedeutet nicht mehr krampfhafte Bemühung. Frei und leicht ordnen sich die Formen im Vor- und Hintereinander.

Mit der neuen Raumbildung zusammen geht ein sicheres Gefühl für die Gleichberechtigung der belebten und der unbelebten Natur, das als die zweite

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0268
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 172 Michael Pacher. Hochzeit zu Kanaan. Vom Wolfgangsaltar 1479—81. St. Wolfgang

große Überraschung der Pacherschen Kunst genannt werden muß. Die Ansätze zu dieser neuen Bewertung der Sichtbarkeit lagen schon in der künstlerischen Entwicklung zur Zeit des Jahrhundertanfangs beschlossen. Damals wurden sie bald überdeckt von dem Interesse für die Körperhaftigkeit der Erscheinung. Die Kunst wandte sich plastisch-figuralen Problemen zu, und ihr Interesse konzentrierte sich wesentlich auf die Darstellung des Menschen. Nur in Oberitalien fanden die Tendenzen auf räumliche Grundlegung der Komposition einen Boden, und von hier, wo Mantegna am treuesten das Erbe des alten Jacopo Bellini verwaltete, wanderte die neue Anschauungsform zurück über die Alpen, um in Pacher ihren konsequentesten Vertreter zu finden.

Pachers Gebäude dienen nicht mehr nur den Figuren als Gehäuse. Ein Stück Mauer, eine Säule, ein Altartisch sind in ihrer plastischen Existenz gleichberechtigt dem Menschen. Darum gibt Pacher den zentralen Gruppenbau preis. Jedes Ding hat ihm gleichen Daseinswert. Der Hohlraum ist nicht weniger ein plastisches Gebilde als der vollrunde Körper. Die Dinge suchen die Tiefen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0269
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 173 Michael Pacher. Austreibung der Händler. Vom Wolfgangs-altar. 1479—81. St. Wolfgang

richtung. Und diese bedeutet nicht einen besonderen Bewegungsanreiz, sondern die konstruktive Voraussetzung des Bildaufbaus.

Das Grab des Lazarus (Abb. 171) mit seiner tabernakelartigen Bedachung ist ein typisches Beispiel dieser Anordnung. Seitlich stellen sich die Figuren in zwei Reihen. Christus steht wohl vornan, aber er ist doch nur einer in der Gruppe, nicht das Zentrum der Komposition, wie denn die natürliche Erscheinungsform, nicht eine ideale Ordnung, zum Ausgangspunkt genommen wird.

Diese Kompositionsform wird charakteristisch für eine ganze Reihe der Darstellungen aus dem Leben Christi. Ein stark verkürzter Innenraum bildet das Hauptmotiv. Er steigt hoch empor über den Häuptern der Menschen, wenn auch das Verhältnis der Vordergrundfiguren zu dem Raume noch ein ideales bleibt. An den Wänden entlang entwickelt sich die Komposition. In dem flachgedeckten Seitenschiff eines gotisch gewölbten Raumes steht die Tafel der kanaitischen Hochzeit (Abb. 172). Nur zwischen den Pfeilern sieht man ein paar von den Aposteln, und zwei, drei beugen sich staunend zurück, das Wunder

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0270
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 174 Michael Pacher. Speisung der Fünftausend. Vom Wolfgangsaltar. 1479—81. St. Wolfgang

zu schauen, wie Christus das Wasser in den sechs Krügen, die vor ihm stehen, in Wein verwandelt. Auf einem anderen Bilde treibt er, die Geißel schwingend, die Händler aus dem Tempel (Abb. 173). Sie flüchten zwischen den Pfeilern hinaus, und Christus säubert wirklich die Kirche, der Raum, in den man hineinblickt, ist leer, die letzten Menschen, die ihn noch befleckten, werden im nächsten Augenblick verschwunden sein.

So wird für Pacher der Raum zum Träger des kompositionellen Gedankens. In der Speisung der Fünftausend (Abb. 174) geht er nur auf der einen Seite mit der Hauptgruppe nach vorn, auf der andern gibt er in einer Entfernung, die den kleineren Figurenmaßstab rechtfertigt, die Menge der übrigen oder einen Ausschnitt wenigstens, der aber gerade durch die Freiheit der Gruppierung seiner Funktion gerecht wird und nicht als zählbar begrenzte Versammlung, sondern als der Beginn einer unübersehbaren Masse wirkt.

Die geistige Einheit der Bilderfindungen des Wolfgangsaltares steht außer Frage, und wenn man der Überlieferung vertrauen soll, die den Namen des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0271
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

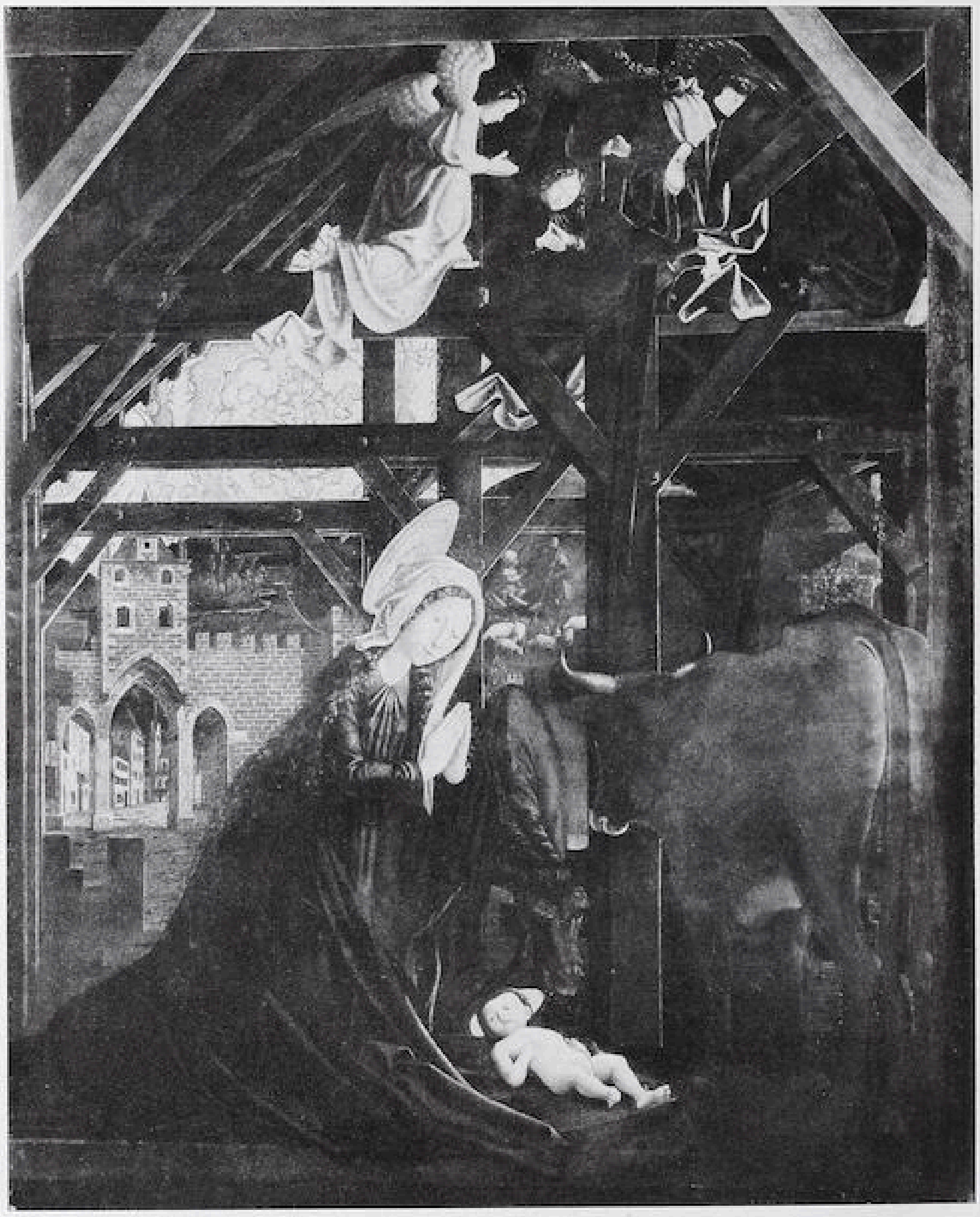


Abb. 175 Michael Pacher. Geburt Christi. Vom Wolfgangsaltar. 1479—81. St. Wolfgang

von den Zeitgenossen bewunderten Meisters in hohen Ehren hielt, so kann man nicht umhin, den Altar in seiner Ganzheit, in seinen plastischen wie seinen malerischen Teilen als die Schöpfung Michael Pachers zu bezeichnen. Eine andere Frage ist es, wieviel von der Ausführung im einzelnen auf seine Rechnung allein zu setzen sei. Die Mitwirkung fremder Hände, die in weitgehendem Maße die Formengebung und Typenbildung beeinflußte, ist nicht wohl zu übersehen, und das allgemeine Urteil geht dahin, daß des Meisters eigene Handschrift nur in den vier Darstellungen der Mariengeschichten (Abb. 170), die neben dem Schnitzwerk auf der Festtagsseite des inneren Flügelpaares stehen, zu erkennen sei. Mit Recht genießt besonderen Ruhm das Bild der Geburt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0272
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 175 Friedrich Pacher. Taufe Christi
Freising, Klerikalseminar

(Abb. 175) mit den großen Tieren, die in dumpfem Staunen das neugeborene Kind umstehen, und dem kühnen Engelreigen droben in den Dachsparren der Hütte.

Von der großflächigen Modellierung und milden Weichheit dieser Tafeln entfernt sich weit schon die härtere Formgebung der Darstellungen aus der Geschichte Christi und nochmals weiter die an ferraresische Kunst gemahnende überscharf kleinteilige Plastik, die für den Maler der Wolfgangslegenden bezeichnend ist. Die Hand dieses letzten Gesellen wird mehrfach erkennbar im tirolischen Bildervorrat der Zeit. Dagegen bleibt der Maler der Geschichte Christi dem persönlichen Stile Michael Pachers enger verbunden, aber der Versuch, ihn mit Friedrich Pacher, der als des Meisters jüngerer Bruder gilt, gleichzusetzen, ist kaum als gelungen zu betrachten, da dessen einzig gesichertes Werk, eine Tafel mit der Taufe Christi in Freising (Abb. 176), keine engere Verwandtschaft mit bestimmten Teilen des Wolfgangsaltares verbindet.

Die Komposition des Freisinger Bildes steht der statuarischen Erfindung der Taufe vom Wolfgangsaltar (Abb. 177) so fern, daß sicherlich nicht die Konzeption beider, die zeitlich einander nahekommen, aus einem Geiste entsprungen sein kann. In Freising neigt sich Christus dem Täufer entgegen, der die Schale über

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0273
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 177 Michael Pacher. Taufe Christi. Vom Wolfgangsaltar. 1479—81
St. Wolfgang

seinem Haupte entleert. In St. Wolfgang steht Christus in einfach großer Pose im Zentrum. Zur Rechten kniet der Täufer. Daß er aus einem Kruge gießt, liegt in der Konsequenz Pacherscher Formendrastik. Das Gewand, das ein Engel aus den Lüften herniederhängen läßt, hält ihm zur Linken das kompositionelle Gegengewicht. Auch dieses Motiv der Gleichbewertung des Unbelebten, das häufig in Michael Pachers Kompositionen wiederkehrt, ist Friedrichs reiner Figurenrechnung fremd. Dazu kommt die altertümliche Bildung der Taube bei Friedrich, im Gegensatz zu dem kühn verkürzten Vogel des Michael und endlich die Engel, die in Freising flächenmäßig erfunden und angeordnet sind, während in St. Wolfgang eines der auffallenden Verkürzungsspiele, mit denen Michael Pacher besonders glänzte, hier eingeflochten ist. Der Engel, der kopfüber in das Bild hineinstürzt, findet innerhalb der deutschen Kunst nur in den wenigen Werken, die sich im Rahmen der Donaukunst aus der Pacherschen Art selbst entwickeln, eine Parallele. In solchen Zügen erscheint Tintoretto vorausgeahnt. In dessen Wunder des heiligen Markus ist das Motiv zur vollen Freiheit entwickelt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0274
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 178 Michael Pacher. Der heilige Augustin. Vom Kirchenväter-altar. 1491. München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0275
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

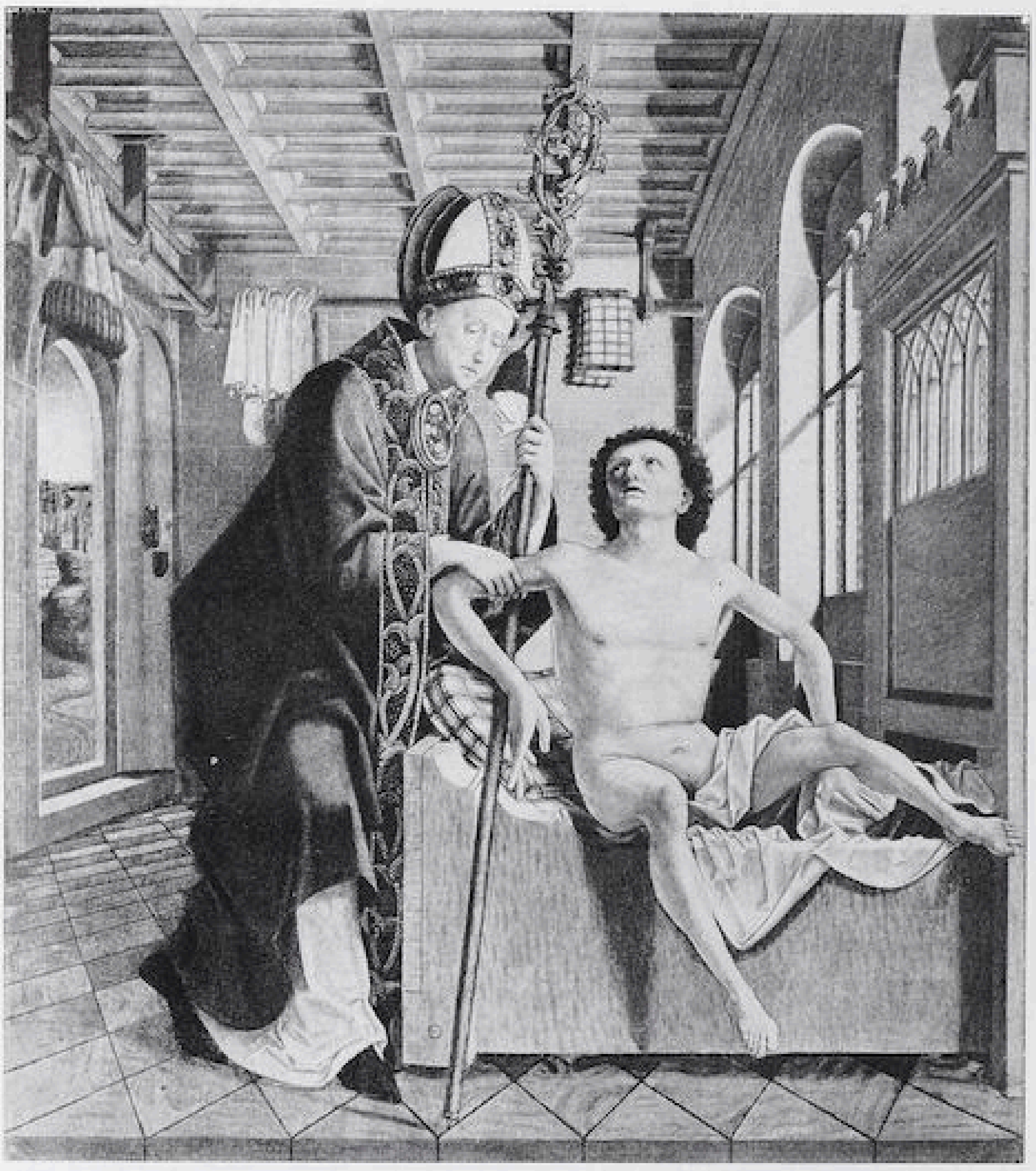


Abb. 179 Michael Pacher. Heilung eines Kranken. Vom Kirchenväteraltar. 1491
München, Pinakothek

Es scheint gewiß, daß kein anderer die in den vier Richtungen der Windrose einander begegnenden Engel der Taufe erfunden hat als der Meister der Geburt Christi, in dem man Michael Pacher erkennt. Aber wie beide Kompositionen einem Geiste entsprungen sind, so lehrt der Vergleich, daß das Bild der Taufe nicht die gleiche Hand gestaltet haben kann wie das der Geburt, und diese Hand, die keinem anderen gehören kann als Michael Pacher selbst, schuf das unvergleichliche Wunderwerk des Kirchenväteraltares (Abb. 178—180), der 1491 im Dome von Brixen geweiht wurde. Die deutsche Kunst der Zeit hat kein vollkommeneres Werk aufzuweisen als den großen Altar, der bei geöffneten Flügeln nichts anderes zeigt als unter gotischen Baldachinen thronend die mächtigen Gestalten der vier heiligen Väter. Das Kunstmittel, das in den Tafeln des Wolfgangsaltars noch Selbstzweck schien, ist nun, restlos bewältigt, in den Dienst einer künstlerischen Idee gestellt. Die Herrschaft über die Ver-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0276
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 180 Michael Pacher. Der heilige Gregor. Vom Kirchenväteraltar. 1491
München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0277
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 181 Marx Reichlich. Heimsuchung Mariens. München, Pinakothek

kürzung gibt die volle Freiheit räumlicher Entfaltung, die Beweglichkeit der Form teilt der Fläche einen Reichtum mit, der durch ein dichtes Gewebe schillernder Farben nochmals gehoben wird.

Schließen sich die Flügel, so erscheinen vier Darstellungen aus der Legende des heiligen Wolfgang, in denen die Kompositionen des größeren Altares ihre unmittelbare Fortsetzung finden. Aber die Ausdrucksform ist an sich konzentrierter. Das Motiv spricht klarer, die Modellierung ist weiser, die Typen sind edler, und die Erfindung hat an Innerlichkeit gewonnen. Wie der Heilige mit milder Gebärde den nackten Kranken vom Lager aufhebt (Abb. 179), wie er in tiefer Ergebung, das Gesicht in den Händen verborgen, auf den Stufen des Altars liegt, das gehört in die Reihe der bedeutenden Bildgedanken, an denen die deutsche Kunst jener Zeit noch nicht reich gewesen ist, zu denen sie nicht zuletzt durch das Beispiel und die Lehre Michael Pachers in der Zukunft den Weg finden sollte.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0278
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Wie viel von Pachers Stil zu dem Gemeingut des tirolischen Grenzgebietes deutscher und oberitalienischer Kunst gehörte, läßt sich schwerlich ermessen. Sicher erweisen ihn seine großen Altäre als den bedeutendsten Repräsentanten jener Kunst, und die unmittelbare Reichweite seines Schaffens läßt sich von Bruneck und Brixen bis in die benachbarte salzburgische Gegend verfolgen, wo der Meister selbst zur Ausführung großer Altäre herangezogen wurde. Hier, in St. Wolfgang, stand 1481 der gewaltige Wandelaltar vollendet. Schon drei Jahre später winkte Pacher in Salzburg selbst eine neue Aufgabe. Der Hochaltar für die Stadtpfarrkirche wurde ihm in Auftrag gegeben. Erst 1495 begannen die Arbeiten in Salzburg, und hier starb Pacher drei Jahre später über seinem Werke. Von den Malereien des Altars blieb nichts erhalten. Nur das plastische Madonnenbild gibt Zeugnis von seiner einstigen Existenz.

Um die gleiche Zeit wie Michael Pacher kam ein anderer tirolischer Meister nach Salzburg. Marx Reichlich erwarb 1494 das Bürgerrecht. Es ist nicht bekannt, wo er bis dahin gelebt hat, aber seine Kunst erweist deutlich ihre Herkunft aus dem Kreise, dem Michael Pachers Stil entstammt. Seine Formengebung (Abb. 181) ist weicher als die des Meisters, der Plastiker auch in seinen Gemälden bleibt. Malerische Stimmungen sind ihm nicht fremd. Er akzentuiert nicht so einseitig das Gesetz der Raumflucht, obgleich er die Bedeutung der Linearperspektive für die Bildkomposition wohl verstanden hat. Verkürzung heißt ihm nicht gewaltsame Anspannung der Kräfte. Die Dinge bewegen sich leichter und mit geringeren Hemmungen im Raume. Köpfe stellen sich schräg zum Beschauer. Die Falten schieben sich ohne Brüche. Seine Frauen sind anmutvoll zarte Wesen. Das schmale Kinn ist ihr Kennzeichen, und ihre Lippen kräuseln sich leise und weich.

Die Werke, die Pacher und Reichlich in Salzburg geschaffen haben, müssen an ihrem Orte wie Fremdkörper gewirkt haben. Die ortsansässigen Künstler blieben merkwürdig unberührt von ihrem Wirken. Eine salzburgische Malerei entwickelte sich unabhängig von dem Einfluß der tirolischen Meister.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0279
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 182 Meister von Großgmain. Pfingsten. 1499
Großgmain, Pfarrkirche

RUELAND FRUEAUF UND DIE MALEREI IN SALZBURG

Man meint sich in Salzburg dem Einflußkreise der schwäbischen Malerei zu nähern, deren konservativer Charakter hier im Gegensatz steht zu den barocken Umbildungen des alten gotischen Stiles, die für die gleichzeitige Malerei in anderen Gegenden Deutschlands charakteristisch sind. Mit dem Ulmer Hauptmeister Zeitblom selbst wurden früher vier 1499 datierte Flügeltafeln eines Altars zu Großgmain in Verbindung gebracht, die als Zeugnisse des Stiles salzburgischer Malerei um die Jahrhundertwende gelten müssen.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0280
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Die Kahlheit des Raumes, die einfach übersichtliche Komposition, die feierliche Stille, in der die heiligen Handlungen sich vollziehen, geben den Bildern ihren Charakter. Ruhig sitzen die Apostel, denen das Pfingstwunder geschieht (Abb. 182). Jede Gestalt ist einzeln studiert. Das Leben spielt nur unter der Oberfläche. Es ist ein verhaltenes Staunen, nirgends ein Ausfahren der Glieder. Einflüsse italienischer Kunst sind in den Tafeln von Großgmain vermutet worden. Man hat daraus weiter auf die Urheberschaft eines Meisters B. Z. geschlossen, dessen Initialen neben der Jahreszahl 1500 und der Ortsangabe „Nonn bei Salzburg" auf ein paar heut verschollenen Zeichnungen nach italienischen Gemälden zu lesen waren.

Vielleicht führte diese alte Vermutung auf einen richtigeren Weg als die eine Zeitlang allgemein befürwortete Zuschreibung der Tafeln an Rueland Frueauf. Trotzdem bleibt die Tatsache eines Zusammenhanges zwischen den Tafeln in Großgmain und den Werken des lange in Salzburg tätigen Meisters bestehen und gibt den Hinweis auf einen am Ort entwickelten Stil, dessen Herkunft aus der Kunstweise des alten Konrad Laib wohl faßbar erscheint. Denn die Kreuzigungstafel der Wiener Gemäldegalerie, deren Zuschreibung an Rueland Frueauf einleuchtet, scheint noch in den Traditionen der Jahrhundertmitte befangen, weist in den schweren und massigen Formen, in der stockenden Bewegung der Glieder zurück auf die Kunst des älteren Meisters.

Muß auf Grund ihres altertümlichen Charakters die Breittafel der Kreuzigung um das Jahr 1470 angesetzt werden, so faßt man sicher den Meister Rueland Frueauf erst um zwei Jahrzehnte später in den vier Flügelbildern, die jetzt ebenfalls die Wiener Gemäldegalerie besitzt. Trotz des zeitlichen Abstandes ist die Verwandtschaft unverkennbar. Interessant ist es nun, zu sehen, wie der allgemeine Bewegungsdrang der Zeit auch Frueauf erfaßt hat. Steil stehen die Felsensäulen des Ölbergs (Abb. 183), aber die Gestalt Christi, der vor ihnen kniet, ist in vielen Winkeln gebrochen, und in der Gruppe der Schläfer herrscht ein bewegliches Leben hin und wider laufender Richtungen. Trotzdem bleibt als Grundzug der Charakter feierlicher Stille. Es paßt nicht recht zu dem Ganzen, wie Maria unter dem Kreuze ohnmächtig zusammenknickt (Abb. 184), und wie der Gewappnete sein Gesicht verzerrt. Widerwillig nur geschieht das. Die großen Flächen der würdevollen Gestalt des guten Hauptmanns vorn, die einfach klare Modellierung des Aktes und der Köpfe bezeichnet den wahren Charakter des Meisters.

Die Wiener Tafeln tragen das Monogramm des Künstlers, und da er an anderer Stelle auch seinen Vornamen angebracht hat, kann über die Richtigkeit der

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0281
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 183 Rueland Frueauf. Gebet Christi am Ölberg. 1490. Wien, Gemäldegalerie

Bestimmung auf den wahrscheinlich kurz vor der Jahrhundertmitte in Passau geborenen Maler Rueland Frueauf kein Zweifel bestehen. Zwischen Passau und Salzburg teilte sich sein Leben und seine Tätigkeit. In den siebziger Jahren nennen ihn die Rechnungsbücher von St. Peter in Salzburg, in den Jahren 1480—84 vollendete er in Passau die Fresken im Rathause, die ein Maler Ruprecht begonnen hatte, danach scheint er wieder nach Salzburg verzogen zu sein, um endlich im Jahre 1498 in Passau seßhaft zu werden, wo er 1507 gestorben ist.

Seitdem der Stil des Meisters erkannt ist, gelang es, eine Reihe von Werken

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0282
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

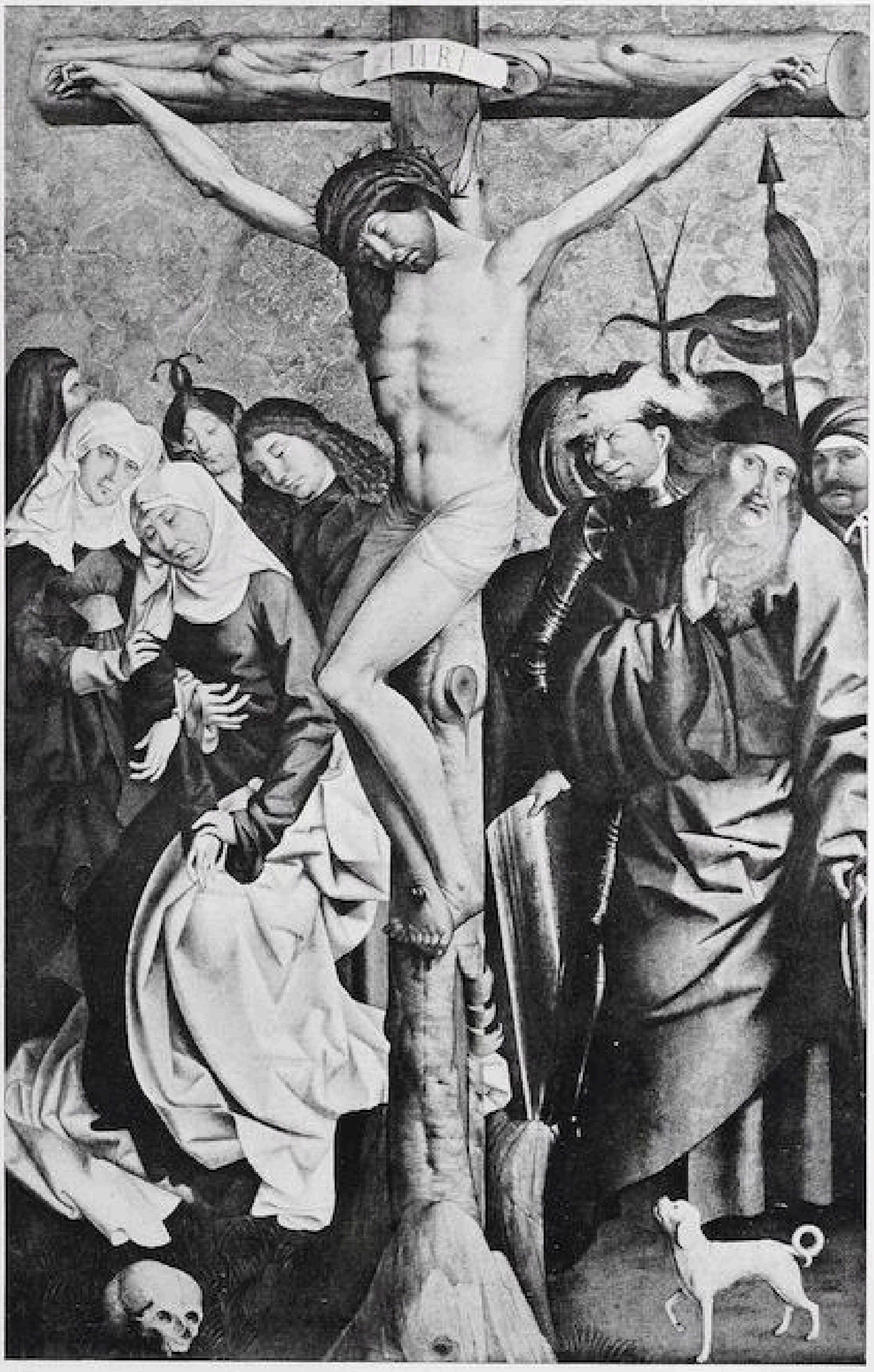


Abb. 184 Rueland Frueauf. Kreuzigung Christi. 1490. Wien, Gemäldegalerie

seiner Hand zuzuweisen. Aber so leicht kenntlich die spezifische Manier des Frueauf erscheint, es bleiben doch schwer zu deutende Widersprüche, die zu einer Aufteilung des Werkes auf zwei Meister und zur Konstruktion eines jüngeren Rueland Frueauf geführt haben, der als Sohn des älteren wohl in den Urkunden genannt ist, von dem es aber nicht einmal feststeht, ob er überhaupt Maler gewesen ist. Als das Hauptwerk dieses jüngeren Frueauf, der ohne zureichende Begründung, nur weil die Initialen R F auf einer der Tafeln des Peringsdörfer Altars begegnen, im Jahre 1482 unter den Gesellen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0283
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 185 Rueland Frueauf d. J. Ausritt zur Jagd. Vom Altar in Klosterneuburg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0284
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Wolgemuts in Nürnberg vermutet wurde, gelten die Reste eines Altarwerkes in der Galerie des Stiftes Klosterneuburg bei Wien (Abb. 185). Der enge Zusammenhang dieser kleinen, äußerst zierlich durchgebildeten Tafeln mit den großen und derberen Passionsdarstellungen in Wien ist offenkundig. In der Ölbergszene der 1501 datierten Klosterneuburger Folge finden sich alle die spezifischen und scheinbar so persönlichen Züge wieder, die das Wiener Bild von sämtlichen zeitgenössischen Darstellungen des gleichen Motivs deutlich abheben. Da sind dieselben merkwürdig steilen Basaltfelsen, der gleiche Typus der Christusgestalt, die gleiche Anordnung der Szene im Raume. Nur daß alles um einen Grad bewußter geworden scheint, der Ausdruck des ganz ins Profil gewendeten Gesichtes Christi dringender, die Gebärde der ineinander verklammerten Hände schmerzvoller, die Gruppe der Schläfer beiseite gerückt, die romantische Felsenlandschaft mit dem weit in die Tiefe sich schlängelnden Tale zum Träger der Stimmung erhoben, und der Geschmack an lang auslaufenden Linien und flach geschwungenen Kurven, der schon in der Wiener Tafel fühlbar war, reiner entwickelt.

Man hat die Wahl, dem alten Meister diese Fortbildung seines Stiles zu einer ungewöhnlich geschmeidigen Eleganz selbst zuzutrauen oder das späte Werk als die Schöpfung eines Nachfolgers anzusehen, der nicht nur alle Äußerlichkeiten der Komposition aufs genaueste nachgeahmt, sondern auch die spezifischen Eigenarten seines Vorbildes vollkommen geteilt hätte. Man mag lieber glauben, der Sohn sei dem Vater in der künstlerischen Ausdrucksform so treu gefolgt, als der Kunst des alten Meisters selbst im letzten Jahrzehnt seines Lebens eine nochmalige entscheidende Wandlung zutrauen, obwohl in Betracht zu ziehen ist, daß die kleinen Tafeln in Klosterneuburg eine leichtere und flüssigere Behandlung zuließen als die mächtigen Altarflügel, und daß der Anschein überraschender Modernität nicht zuletzt auf den ungewohnten Motiven der einen Bilderreihe beruht, in der die Klostergründung im Tone genrehafter Erzählung geschildert wird. Ein leiser Humor durchbricht den feierlichen Ernst. Man denkt an Schwindsche Märchenromantik bei dem Ausritt zur Jagd mit dem würdig langbärtigen Markgrafen und seiner anmutigen Begleiterin, die der taufrische Morgen einer lichten Frühlingslandschaft umgibt. Es ist schwierig, von diesen mit leichter Hand hingeschriebenen munteren Bildchen die Verbindung zu der schwerblütig ernsten Kreuzigungstafel zu finden, die am Eingang von Frueaufs Werk steht. So mag die kunstgeschichtliche Konstruktion eines malenden Sohnes zu Recht bestehen, der in einer neuen Zeit das Erbe des Vaters sparsam verwaltete.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0285
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Im Gebiete der alemannisch-schwäbischen Stammesgemeinschaft fehlt es Frueauf nicht an Gesinnungsgenossen, und es erhebt sich die Frage, ob der besondere schwäbische Stil auf persönliche Berührung und gemeinsame Schulung seiner einzelnen Vertreter oder lediglich auf die Gleichheit der Voraussetzungen zurückzuführen ist. Der Tafelmeister des Sterzinger Multscher-Altares bietet sich als der Begründer eines Stiles, aber es bleibt mehr als problematisch, ob die verschiedenen Künstler, die in seinem Geiste weiterarbeiteten, von ihm persönlich abhängig gewesen sind.

Die Erinnerung an Zeitblom, in dem sich die schwäbische Art am reinsten verkörperte, war vor den Flügeltafeln in Großgmain aufgetaucht, und sie drängt sich weit deutlicher noch ins Bewußtsein angesichts zahlreicher schweizerischer Gemälde der Zeit, die durch zwei am Boden liegende Nelken bezeichnet sind. Wurden diese Nelken früher unbedenklich als Künstlersignatur genommen, so erwies bessere Kenntnis der Denkmäler neuerdings die Notwendigkeit einer Verteilung der zahlreichen Tafeln, die das Zeichen tragen, auf mehrere Werkstätten, deren wichtigste in Bern (Abb. 186) und Zürich beheimatet gewesen sind, deren Wirkungskreis sich aber bis nach Ulm selbst erstreckt zu haben scheint.

Die überlangen Figuren des Züricher Meisters mit den gespreizten Bewegungen und manieriert verzogenen Gesichtern können nicht leicht mit den wohlproportionierten, würdevollen Gestalten des Berners verwechselt werden, deren Gebärden gemessen sind, deren feierliche Züge von keiner inneren Regung belebt erscheinen. Der Berner Meister ist vermutungsweise mit dem Stadtmaler Heinrich Bichler gleichgesetzt worden, aus keinem anderen Grunde, als weil dieser in den Jahren 1466—97, in der Zeit also, die für die Entstehung der Tafeln in Frage kommt, häufig in den Urkunden erwähnt wird.

Von dem Hauptwerk, dem Berner Johannesaltar, der um das Ende des Jahrhunderts entstanden sein muß, sind sieben Flügelgemälde, die heut teils in Bern, teils in Küstrin und Budapest verwahrt werden, erhalten geblieben. Sie schließen sich aufs engste der ulmischen Malerei an.

Der Bau der Köpfe mit den großen Nasen hat etwas von Zeitblomschem Gefüge. Die unbewegliche Ruhe der Gestalten, die Kahlheit der Räume, der lange und ungebrochene Fluß der Gewandlinien erinnert an ulmische Kunst, ohne daß sich Art und Ursache des Zusammenhanges auf eine sichere, historische Formel bringen ließe.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0286
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 186 Meister mit der Nelke. Tanz der Salome. Vom Berner Johannesaltar. Budapest, Museum

Die Fernwirkung der ulmischen Schule bis in das Schweizer Gebiet hinein ist durch den Altar des Ivo Strigel belegt, den jetzt das Basler Historische Museum besitzt. Und gewiß war auch der Berner Nelkenmeister schon mit Werken Zeitbloms vertraut. Liegt es aber nahe, an ein Schülerverhältnis des Schweizer zu dem ulmischen Maler zu denken, so muß die Identifizierung mit Heinrich Bichler fallen, da dieser einer älteren Generation angehörte und kaum noch in seinen späten Jahren Zeitblomsche Formgebung sich zu eigen gemacht haben wird.

Das Rätsel dieser bis in die Schweiz versprengten schwäbischen Bildergruppe bleibt ungelöst. Sie ist der Beweis für die Reichweite eines Stiles, der auch in seiner engeren Heimat für eine Zeit zu unumschränkter Herrschaft gelangt war.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0287
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 187 Bartholomäus Zeitblom. Schweißtuch der Veronika. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

BARTHOLOMÄUS ZEITBLOM UND DIE ULMISCHE MALEREI

Der Stil des spätgotischen Barock, der in der heftigen Erregtheit der bayerischen und fränkischen Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts seine stärksten Blüten trieb, findet seinen Gegensatz in der feierlich unbewegten Ruhe schwäbischer Kunst. Auf viele Arten hat man dieses seltsame Widerspiel gleichzeitiger Stilbildung eng benachbarter Landesteile zu deuten versucht. Das verschiedengerichtete Temperament des fränkischen und des schwäbischen Stammes wurde zur Erklärung herangezogen. Es ist etwas Wahres an der Beobachtung. Auch die Wohnplätze der Franken sind anders geartet als die der Schwaben. Auch ihre Städte lieben die winklig gebrochenen Raumgebilde, während schwäbischen Siedelungen gern der wohlige Fluß einer breiten Hauptstraße das Gepräge gibt.

Zwei endliche Möglichkeiten scheint der Weg des 15. Jahrhunderts, der im wesentlichen auf die formale Bewältigung der natürlichen Gegebenheiten gerichtet war, als ideales Ziel in sich geschlossen zu haben. Auf italienischem Boden stehen gegen das Ende des Jahrhunderts die Toskaner und Umbrer in Botticelli und Perugino einander ähnlich gegenüber wie in Deutschland Franken und Schwaben, in den Niederlanden Holländer und Flamen. Die Beherrschung der Form konnte sich in einem barocken Spiel der erworbenen Kräfte auswirken oder in einer ruhigen Klärung der Erscheinung. Der kompositionelle Gehalt der mittelalterlichen Kunst barg die Elemente einer neuen Monumentalität. Die alten Formeln der byzantinischen Tradition ließen sich mit der neuen Körperhaftigkeit erfüllen. Das war der Weg Zeitbloms (Abb. 187), der ihn als den Ausläufer einer langen Entwicklungsreihe den Begründern eines

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0288
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

neuen Monumentalstiles scheinbar so nahe führt. Zwischen die mittelalterliche Monumentalität und den großen Stil der neuen Zeit stellt sich aber die Gewinnung des Raumes, die Umorientierung der Komposition aus der Fläche in die Tiefe, die eine vollständige Revolutionierung der alten Erzählungsform mit sich brachte. Darum konnte der gerade Weg nur scheinbar zum Ziele führen. Die Meister, die ihn gingen, blieben die späten Klassiker einer überwundenen Epoche.

Es ist eine schwierige Frage, deren Bedeutung über den Einzelfall hinausreicht, wie weit der Stil der Zeitblomschen Kunst als die persönliche Schöpfung eines Einzelnen anzusehen sei, wie weit als eine überpersönliche Bildung, an der auch sein sichtbarster Vertreter nur bedingten Anteil genommen hat. Von der ulmischen Malerei im besonderen, vor Zeitblom und außerhalb von Zeitbloms Atelier weiß man so wenig Sicheres, daß die Kunst der Stadt mit ihm zu entstehen und innerhalb seiner Werkstatt beschlossen zu sein scheint. Das entspricht gewiß nicht den tatsächlichen Verhältnissen. Künstler wie Jakob Acker und Jörg Stocker waren zu ihrer Zeit hochgeschätzt, obwohl sich mit ihren Namen heute nur ganz unsichere Vorstellungen verbinden, und Zeitbloms Schwiegervater, Schüchlin, ist ein bedeutender Meister gewesen.

Wann und wo Hans Schüchlin, der den großen Flügelaltar der Kirche in Tiefenbronn als sein Werk bezeichnet hat, geboren ist, wissen wir nicht, ebensowenig, wo er ansässig war, als er im Jahre 1469 das große Altarwerk vollendete. Aber seit 1480 erscheint er in den Aufzeichnungen des Ulmer Stadtarchivs. Von 1494 bis 1503 steht er als einer der drei Pfleger dem Münsterbau vor. 1505 ist er gestorben.

Schüchlin war mit dem Nürnberger Maler Albrecht Rebmann verschwägert, mit dem zusammen er im Jahre 1474 einen Altarauftrag übernahm. Die Nachricht legt eine Beziehung des Ulmer Meisters zur nürnbergischen Kunst nahe, die durch sein Werk bestätigt wird. Enge Gemeinschaft verbindet das Auferstehungsbild (Abb. 188) des Tiefenbronner mit dem von Wolgemuts Hofer Altar. Die Priorität der Komposition bleibt dem nürnbergischen Werke. Aber erst die Tiefenbronner Fassung tut den entscheidenden Schritt von der repräsentativen Haltung der strengen Zentralkomposition, die noch Wolgemut beibehält, zur Lockerung in einfach bildhaftes Geschehen. Christus tritt leise beiseite. Er hat nicht den tänzerischen Schritt und die gespannten Züge der Wolgemutschen Darstellung. Er steht einfacher, blickt liebenswürdiger, und der Raum ist freier genutzt, die Menschen zu verteilen und zu bewegen.

Für die Passionsgeschichten des Tiefenbronner Altars ist der Nürnberger Rebmann allein verantwortlich gemacht worden, um die Beziehung zu Wolgemut

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0289
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

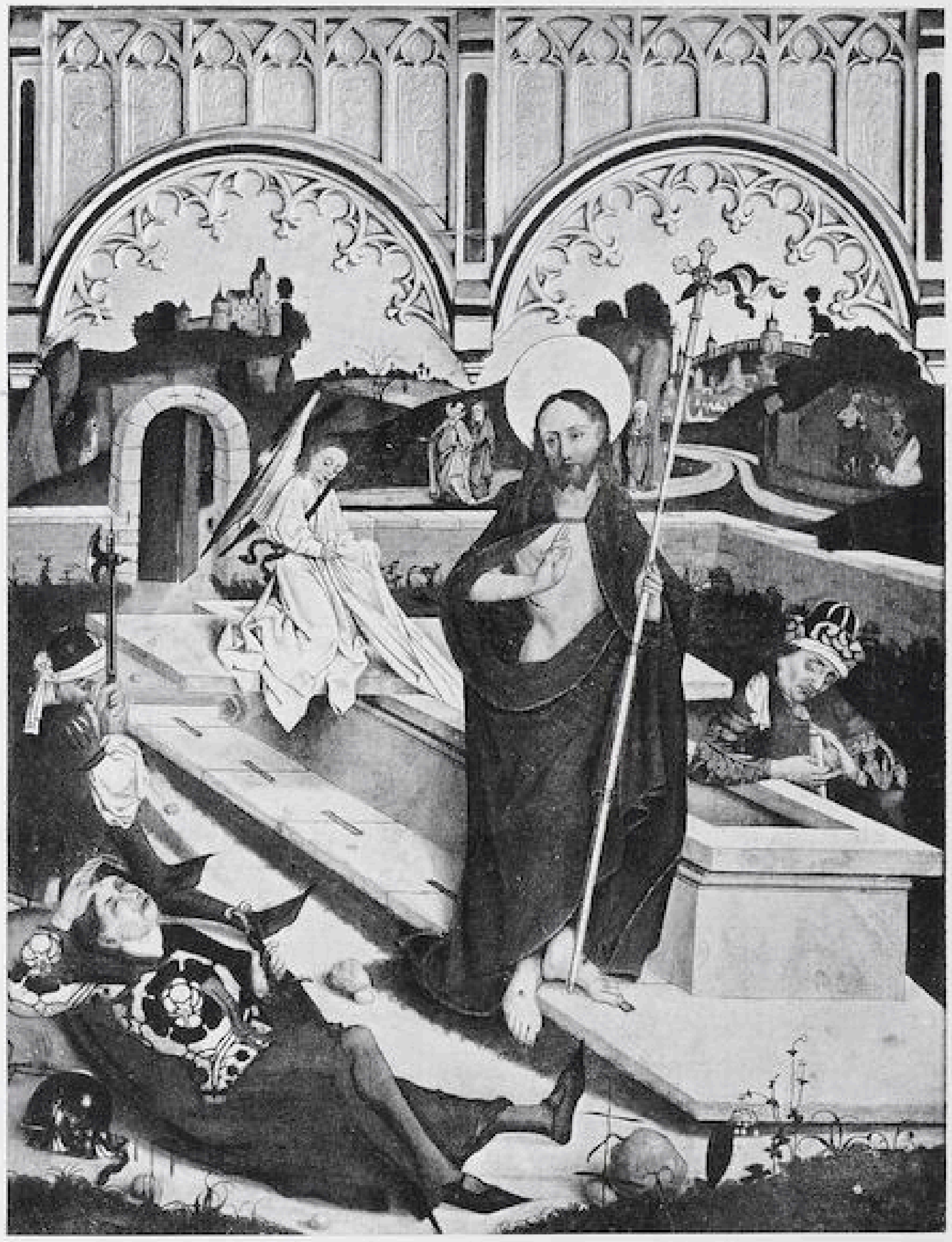


Abb. 188 Hans Schüchlin. Auferstehung Christi. 1469. Vom Altar in Tiefenbronn

zu erklären. Aber die nahe Verwandtschaft der Passion und der Mariengeschichten rechtfertigt nicht eine solche scharfe Scheidung. Wie in der Passionsreihe, so finden sich in den Marienbildern Hinweise auf niederländische Urtypen. Die Heimsuchung (Abb. 189) geht wie bei Herlin auf eine Komposition Rogiers zurück. Trotzdem schlägt der unmittelbare niederländische Einfluß, wie ihn die Kölner, Herlin und Pleydenwurff bis in die Typenbildung deutlich verraten, bei Schüchlin nirgends durch. Auch er gehört, wie Wolgemut, zu den Meistern, die sich von den niederländischen Vorbildern entfernen, um sie weiterzubilden, und kennten wir sein Werk besser, wir würden gewiß nicht nur ahnen, welche Bedeutung ihm in der Geschichte der schwäbischen Malerei zukam, von der in dieser Zeit kaum ein klares Bild zu gewinnen ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0290
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

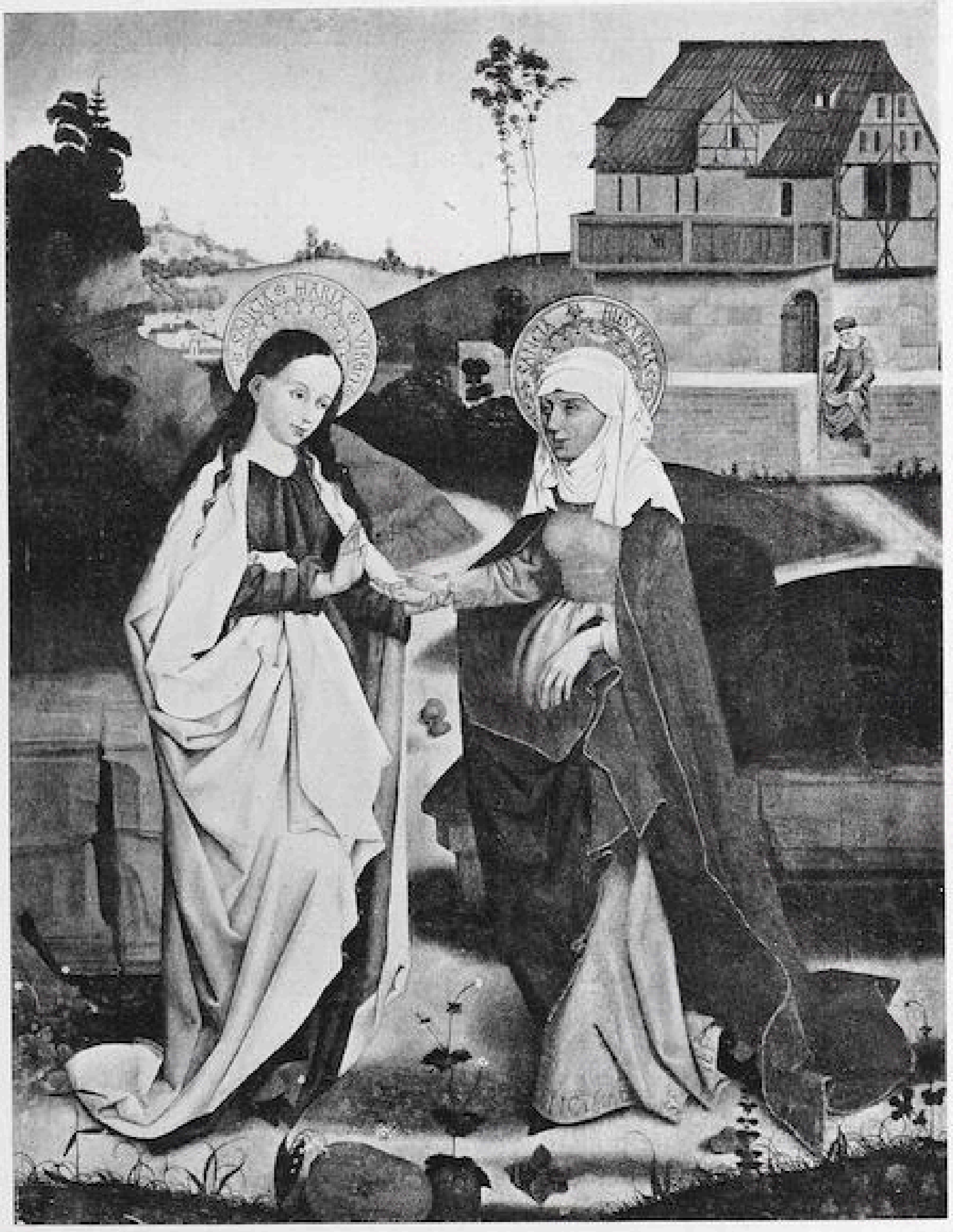


Abb. 189 Hans Schüchlin. Heimsuchung Mariens. 1469. Vom Altar in Tiefenbronn

Der Tiefenbronner Altar läßt sich seinem Stilgefühl nach schwerlich als ein typisches Werk schwäbischer Kunst ansprechen. Der Sterzinger Meister hat die etwas kahle Anmut, die fließende Linie und die leise Gefühlsinnigkeit, die für die späteren Werke der Ulmer Schule charakteristisch wird. Die Formengebung des Tiefenbronner Altars ist weniger hart als die Wolgemutischer Werke, aber sie bleibt doch weit entfernt von schwäbischer Weichheit. Man kann nur vermuten, daß Schüchlin in späterer Zeit den Weg von fränkischer Schulung zu schwäbischer Stammesart fand. Ein Flügelaltar, der aus Mickhausen stammt, könnte, wenn die Zuschreibung zweifelfrei wäre, eine Vorstellung von dem späteren Stile des Meisters geben, der in die milde Anmut und den gefühlvoll weichen Gruppenbau, die man für ulmische Sonderart zu nehmen gewohnt ist, einlenkte. Aber als sichere Grundlage unserer Kenntnis

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0291
© Universitätsbibliothek Heidelberg

von Schüchlins Kunst bleibt allein das Jugendwerk, das möglicherweise den Meister altertümlicher erscheinen läßt, als es der stilgeschichtlichen Stellung seines gesamten Schaffens entsprechen würde. Bartholomäus Zeitblom heiratete Schüchlins Tochter, und es ist versucht worden, aus dieser Verbindung auf einen künstlerischen Zusammenhang zu schließen, der in den erhaltenen Werken beider nicht begründet erscheint. Denn Zeitbloms spezifisch schwäbische Form kennt keinen ausgesprocheneren Gegensatz als die fränkische Art, deren Einfluß Schüchlin unterlegen war.

Zeitbloms Kunst leugnet den Raum. Knapp hinter den statuengleichen Figuren spannen sich die Mauern. Einfache Repräsentation, nicht lebendiges Geschehen ist der Sinn der Darstellung. Die Geste soll deutlich sein und klar verständlich, und es ist nicht ihre Absicht, suggestiv den Eindruck einer Bewegung zu vermitteln. Darum kann sie sich überall in die Fläche einstellen und meidet stark sprechende Verkürzungen. Gruppen verschränken sich nicht, sie bestehen aus klar sich sondernden Gliedern. Zeitblom baut wie mit Blöcken. Er modelliert wie in Stein. Seine Köpfe sind gefügt. Die Nase springt kräftig vor. Die Augen liegen in Höhlen. Die Lippen schwellen. Das Kinn setzt sich scharf ab gegen Mund und Hals. Ein gleichförmig schwerer Ernst ist in allen diesen Menschen. Sie rühren sich kaum. Sie lächeln nicht. Ihr Antlitz spiegelt nicht eine bewegliche Seele.

An einer einzigen Stelle nur in Zeitbloms Werk, in dem Altar, dessen Reste in der Bingener Pfarrkirche verwahrt werden (Abb. 191), meint man einen stärkeren Bewegungsimpuls zu gewahren. Da schwingen die Kurven der Gewänder, die sonst in steilen Geraden herniederhängen. Da reicht die Bühne tiefer als in anderen Kompositionen Zeitbloms. Die drei Engel, die das „Gloria" singen, bewegen sich in einer raschen Gruppe schräg bildeinwärts, während sie in Zeitbloms späteren Darstellungen der Weihnacht steil und unbeweglich in der Luft stehen. Verknüpften nicht zahlreiche Züge diese Tafeln eng mit Zeitbloms gesicherten Werken, verriete nicht die Gesichtsbildung so unverkennbar seine Hand, man müßte zögern, ihm den Bingener Altar zu belassen, müßte versuchen, ihn aus dem Zusammenhang zeitblomschen Schaffens zu lösen. Denn an das Frühwerk aus Kilchberg, das noch an Herlin anzuknüpfen scheint, schließen sich leichter die Werke des reifen Meisters als an die Bingener Tafeln, die einen schwer verständlichen Umweg bedeuten.

Hebt sich durch eine schwungvolle Bewegtheit die Darstellung der Geburt Christi in Bingen von allen übrigen Werken Zeitbloms ab, so ist schon in dem Heerberger Altar (Abb. 190) die Komposition wieder in lotrechte Linien trans-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0292
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 190 Bartholomäus Zeitblom. Geburt Christi. Vom Heerberger Altar. 1497—98. Stuttgart, Museum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0293
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 191 Bartholomäus Zeitblom, Geburt Christi. Bingen, Pfarrkirche

poniert. Feierlich gerade fällt Mariens Mantel hernieder. Ein schwerer Pfeiler nimmt hinter ihr die Vertikalen auf und führt sie bis zum Bildrande empor. Steil aufgerichtet wie Maria kniet Joseph, und in einförmiger Parallelität beugen sich beider Köpfe nur leicht zu dem Neugeborenen hernieder.

Das ist bewußtes Stilwollen. Um 1490 war der Altar in Bingen entstanden. Der Wengenaltar, der um 1494 anzusetzen ist, zeigt Zeitbloms Rückkehr zu den alten Idealen, wie sie im Kilchberger Altar von 1480 vorgebildet waren.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0294
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Im Eschacher Altar von 1496 erscheint das Bild des eigentlich zeitblomschen Stiles vollendet.

Zeitbloms Kunst bildet sich zu einer bewußt archaisierenden Form aus. Sie verzichtet auf die typisch zeitgemäßen Kunstmittel, einem gewollten Sondereindruck zuliebe. Zeitblom stilisiert seine Kompositionen in einfachen, großen Linien, die Klang haben gleich schweren, getragenen Melodien. Selbst heftige Bewegung wird so umgedeutet. Der Besessene, den Valentin heilt, liegt ausgestreckt am Boden, und die Arme bilden einen weiten und groß geschwungenen Bogen, der sich fortsetzt in der Geste der Mutter und zu einem Halbkreise sich schließt, den die Senkrechte in der Gestalt des Heiligen begrenzt (Abb. 192).

Das zunehmende Alter bringt einen greisenhaften Zug in Zeitbloms Kunst. Lang und in dichten Strähnen wachsen die Haare. Kaum mehr eine leise Bewegung belebt die Züge der Gesichter. Die Finger legen sich aneinander, und die Hand schließt sich zur Fläche. Fast wörtlich werden frühere Kompositionen wiederholt, aber in den Bildern geht es noch lautloser zu. Die Modellierung verliert ihre Schärfe. Das Licht bricht sich nicht hart. Es spielt über die Flächen, wie denn sorgfältiger seiner

Abb. 192 Bartholomäus Zeitblom. Wunder des heiligen Valentin
Augsburg, Gemäldegalerie

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0295
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 193 Bartholomäus Zeitblom. Geburt Christi. 1511
Adelberg

Führung nachgegangen ist. Nicht so allerdings, daß die Kerze des heiligen Joseph in die Rechnung einbezogen wäre. Ein solcher Gedanke liegt Zeitbloms auf Formenklarheit abzielender Idealkomposition weltenfern. Aber tiefer lagern sich die Schatten in den Faltentälern, heller stehen die Höhen im Licht. Die steinerne Starre des Heerberger Altares ist um ein weniges gelöst. Die Formen scheinen in weicherem Stoffe gebildet.

1511 ist der Adelberger Altar (Abb. 193) datiert. Er trägt nicht Zeitbloms Namen, aber deutlicher als eine Signatur spricht die Handschrift des Meisters. Man muß einen Querschnitt durch die zeitgenössische Kunst in Deutschland legen und sich vergegenwärtigen, was Meister wie Dürer, Grünewald, Cranach und Altdorfer damals begannen, um die bewußte Zurückhaltung, die Macht des Stilwillens in diesem Alterswerk eines Nachgeborenen zu begreifen. Man sagt vom schwäbischen Geiste, daß er spät erst reife. Erscheint Zeitbloms Kunst wie die letzte Blüte mittelalterlicher Idealkunst, so ist es kein Zufall, daß sie im schwäbischen Lande sich entfaltete.

Wie Wolgemuts Stil mit Nürnberger, wie Pachers Art mit tirolischer, so hat sich der Begriff der Zeitblomschen Malerei mit der Vorstellung von ulmischer Kunst so weit identifiziert, daß es schwer wird, aus dem Allgemeingültigen in jedem Falle mit Sicherheit die individuelle Leistung herauszuheben und den Anteil der einzelnen Persönlichkeit an der Bildung eines Stilganzen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0296
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 194 Ulmer Meister. Geschichte Johannes des Täufers. Flügeltafel des Hochaltars in Blaubeuren. 1493—94

deutlich zu umschreiben. Das größte erhaltene Altarwerk der Ulmer Schule, der Flügelaltar in Blaubeuren (Abb. 194), ist am ehesten geeignet, die Unklarheit der Begriffe von ulmischer Kunst, die der eine Zeitblom gewiß nicht decken kann, zu erweisen. Deutlich läßt sich eine Anzahl verschiedener Hände innerhalb der zahlreichen Tafeln voneinander scheiden. Der gemeinsame Grundzug, der trotzdem das Ganze trägt, ist nicht identisch mit Zeitbloms spezifischem Stil, sondern dieser selbst hebt sich als Sonderart von dem allgemeinen Charakter des Werkes ab, den man nicht wohl anders bezeichnen kann als mit dem Worte ulmisch. So ergibt sich die Schwierigkeit, daß nicht ohne weiteres die Ausführung des Werkes in Zeitbloms Atelier verlegt werden darf, da der tatsächliche Befund mangels urkundlicher Beweise zur Begründung der Annahme nicht genügt, vielmehr erscheint Zeitblom gleichgestellt anderen Meistern, an die möglicherweise die Flügeltafeln einzeln und nur nach gemeinsamem Plane vergeben wurden.

Trotzdem darf so viel mit einiger Gewißheit behauptet werden, daß Zeitblom der Hauptmeister in Ulm während der neunziger Jahre des 15. Jahr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0297
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

hunderts gewesen ist. Seine Lebenszeit reichte noch zwei Jahrzehnte in das neue Jahrhundert hinein, und er ward der Zeuge einer Entwicklung, auf die einzugehen ihm die immer starrer werdende Formel seines Stiles versagte. Einzelne Entlehnungen aus Dürers Formenvorrat beweisen, daß er die Werke der neuen Zeit wohl kannte. Aber solche Übernahmen bleiben lediglich äußere Hilfen. So nahe schließlich Dürer selbst in seinen berühmten Aposteln der großen und feierlichen Stille kam, die Zeitbloms Ziel war, so wenig konnten doch die Wege beider sich berühren, so verschieden blieben die Mittel, die den einen und den anderen zu ähnlichen Wirkungen führten.

Mit Zeitblom starb die mittelalterliche Kunst. Wie Maximilian der letzte Ritter der alten Zeit heißt, so war Zeitblom ihr letzter Maler. Schon sein Schüler Bernhard Strigel, der noch ganz im Geiste des Meisters das schöne Porträt des Kaisers schuf, blieb ihm nicht zeit seines Lebens treu. Er war beweglicher, freier, hielt sich nicht gebunden an die feierliche Würde seines Lehrers.

Den Bau seiner Köpfe übernahm Strigel von Zeitblom. Aber unter seinen Händen werden die Formen zierlicher. Gern kräuselt ein Lächeln die Lippen des ausdrucksfähigen Gesichts, das nicht mehr so unerbittlich streng gefügt ist wie Zeitblomsche Typen. Zeitblom malte immer sich selbst. Strigel hatte das Talent, in fremde Charaktere sich einzuleben, und diese Fähigkeit machte ihn zu einem geschickten und gesuchten Porträtisten. Aber auch wo Strigel noch enger an den Meister sich anschließt, wie in den zwei Flügeltafeln mit Darstellungen aus dem Leben Marias, die in Sigmaringen verwahrt werden (Abb. 196), erkennt man an der schwungvolleren Bewegung, der freieren Raumtiefe, der liebenswürdigeren Komposition den Schüler. Die Zuschreibung schwankt hier noch zwischen Zeitblom und Strigel, und es gibt in der Tat eine Reihe von Werken, in denen die Grenzen nicht leicht kenntlich sind. Und in Zeitbloms merkwürdigen Bingener Tafeln möchte man den jungen Strigel wenigstens als Mitarbeiter vermuten, wenn auch der bescheidenere Meister, den wir von dem Frühwerk in Memmingen kennen, nicht als der Schöpfer in Frage kommt.

Bernhard Strigel ist aus einer alten schwäbischen Malerfamilie hervorgegangen, deren Dasein im ganzen besser beglaubigt ist als ihre Werke. Bernhard allein ist eine deutlich greifbare Persönlichkeit. Sein leicht kenntlicher Stil erlaubte, schon ehe ein glücklicher Fund den Namen zutage förderte, die Zusammenstellung einer stattlichen Reihe von Arbeiten, die mit Sicherheit auf ihn zurückzuführen sind.

Die Höhe seines Schaffens bezeichnet der Altar aus Mindelheim, von dessen Flügeln die zahlreichen Tafeln mit Darstellungen der heiligen Sippe stammen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0298
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 195 Bernhard Strigel. Konrad Rehlingen. 1517. München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0299
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 196 Bernhard Strigel. Geburt Christi. Sigmaringen, Gemäldegalerie

die jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg wieder vereinigt sind. Schon hier sind alle Formen beweglicher, sind vor allem die Frauen reifer und voller als die asketischen Nonnen, die Zeitblom malte. Aber noch ist das Beieinander der Menschen im Raume hart, sind die Körper steif, vergleicht man spätere Werke des Meisters, in denen schon etwas anklingt von der breiten Fülle und der rauschenden Bewegung einer neuen Zeit.

Vom einen zum anderen führt nicht ein sichtbarer Weg. Die geschmeidige Manier bleibt immer kenntlich, und auch in der neuen Verkleidung verraten die alten Typen leicht ihre Herkunft. Aber man ahnt nichts von einem schmerzhaften Ringen und dem Sieg eines persönlichen Wollens. Strigels prachtvolles

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0300
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 197 Bernhard Strigel. Die heilige Sippe. Wien, Gemäldegalerie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0301
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 198 Hans Maler. Bildnis ~~Karls V.~~ Wien, Gemäldegalerie
Ferdinand I.

Bildnis des Konrad Rehlingen in München, das 1517 entstand (Abb. 195), stellt sich gleichberechtigt neben jedes große Porträt der deutschen Renaissance. Aber sein Meister darf doch nicht zu jenen gezählt werden, die der neuen Form den Boden in Deutschland bereiteten. Er hatte nicht die hohe Schule Italiens genossen, und seiner Kunst blieb bis ans Ende ein Rest altertümlicher Befangenheit.

Gleich Strigel gehört Hans Maler, Maler zu Schwaz, der in der Formgebung wie der weich verschmelzenden Malerei ihm unmittelbar nahekommt, zu den letzten Ausläufern der mittelalterlich schwäbischen Kunst. Er malte Bildnisse (Abb. 198), die in ihrer vornehmen malerischen Haltung den frühen Schöpfungen des jungen Holbein nicht unwürdig zur Seite stehen. Aber der Weg zu der großen Form, den jener erst finden sollte, war auch ihm verschlossen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0302
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

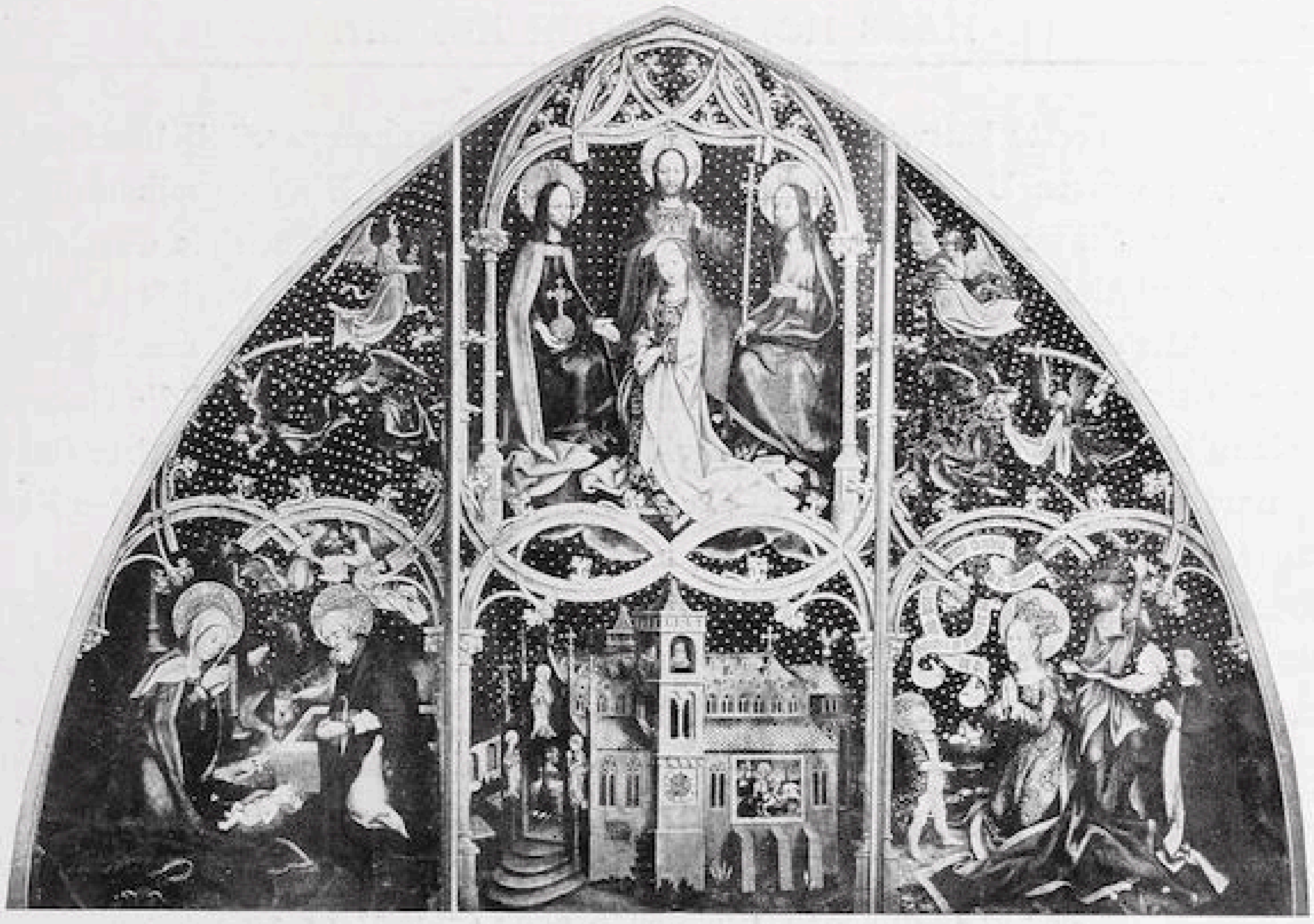


Abb. 199 Hans Holbein der Ältere. Marienbasilika. 1499. Augsburg, Gemäldegalerie

HANS HOLBEIN DER ÄLTERE

Die Auseinandersetzung mit Italien wurde entscheidend für die Meister, die um die Jahrhundertwende die erste Höhe des Mannesalters erreichten. Diesseits und jenseits der Grenze scheiden sich die Geister. Des älteren Holbein Schicksal ist typisch für die Epoche des Übergangs. Er ist der letzte unter den Meistern eines sinkenden Zeitalters. Sein Werk veraltete rasch, weil er in der Jugend nicht den Weg gefunden hatte, weil er rheinabwärts zog, anstatt in Italien seinen Lehrmeister zu suchen.

Holbeins persönlicher Stil gab für mehr als ein Jahrzehnt allein augsburgischer Kunst das Gesicht. Von der älteren Kunstblüte der Stadt blieb noch weniger erhalten als von der ulmischen Malerei der vorzeitblomschen Epoche. So läßt sich schwerlich ergründen, wo in der älteren augsburgischen Produktion die Wurzeln von Holbeins Kunst liegen. Weder die zwei Tafeln der Ulrichlegende, noch die beiden Altarflügel der Moritzkapelle, noch endlich die vier Tafeln von dem Knöringer Altar, die im Dome aufgestellt sind und vermutungsweise einmal dem Ludwig Schongauer, einmal dem Jörg Stocker zugeschrieben wurden, können einen Aufschluß über die künstlerische Atmosphäre geben, in der sich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0303
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Hans Holbeins erste Entwicklung vollzog. Auch von seinen persönlichen Lebensumständen wissen Urkunden nur wenig zu berichten. Eine Gesellenfahrt an den Niederrhein ist mehr aus äußeren Umständen zu erschließen als durch maßgebende und tiefreichende Beeinflussungen, die er dort erfahren hätte, zu beweisen. Mit den ersten Werken, die er im Jahre 1493 vollendete, steht Holbein als ein fertiger Meister da (Abb. 200). Vereinzelte Motive weisen auf die Bekanntschaft mit Werken des Rogier, die gewiß eine Reise vermittelt hat. Aber für die Eigenart seiner Komposition wie für das charakteristische Dunkel der Farbe konnte Holbein in den Niederlanden nicht die Anregung finden.

Durch die neunziger Jahre läßt sich die Tätigkeit des Meisters in Augsburg an einer Reihe gesicherter Werke (Abb. 201) verfolgen. Er steht einer Werkstatt vor, die nach dem Brauche der Zeit Altäre liefert. So viel und nicht mehr weiß man von anderen Meistern. Holbein ist der erste, dessen persönliches Schicksal darüber hinaus wenigstens zu ahnen ist, dessen künstlerische Entwicklung den Rückschluß auf ein individuelles Erlebnis nahelegt. Damit viel mehr als mit der Aufnahme der italienischen Formensprache erweist er sich als ein Mann der neuen Zeit, denn er ist der erste, der eigenwillig vor sein Werk tritt und durch seine Kunst selbst sprechen will, anstatt die Schöpfung nur durch ihr eigenes Dasein Zeugnis legen zu lassen.

Um die Jahrhundertwende vollzieht sich diese Neuorientierung. Durch Dokumente und Werke läßt sich eine Reise belegen, die sicher bis nach Frankfurt und wahrscheinlich weiter rheinabwärts führte. Es scheint, daß Holbein nun zum zweiten Male in diese Gegend kam. Die Heftigkeit des Eindrucks aber legt den Gedanken nahe, daß von neuen Werken oder von Dingen, die ihm früher stumm geblieben waren, eine andere Wirkung auf den inzwischen reifen und seit einem Jahrzehnt selbständig wirkenden Meister ausging. In dem Altar, den Holbein für die Dominikaner zu Frankfurt schuf, herrscht ein seltsam aufgeregtes Wesen. Ein Hang zu heftigem Übertreiben erwacht. Phantastische Karikaturen sind die Schergen, die Christus peinigen. Und etwas von der Wildheit ihres Wesens hat sich auch dem Pinsel mitgeteilt, der breit über die Fläche hinstreicht. Es ist viel Gesellenarbeit in den großen Tafeln, die leicht dem ersten Blick abstoßend wirken, aber wo der Meister selbst Hand anlegte, erwuchsen Formen, wie man sie bis dahin in der deutschen Kunst nicht gesehen hatte.

Die Tatsache, daß der Altar in der Fremde entstand, führt unmittelbar auf die Frage nach den äußeren Anregungen, die den auffallenden Stilwandel begründeten. Eine eindeutige Antwort läßt sich nicht geben. Nur allgemein mag

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0304
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 200 Hans Holbein der Ältere. Tempelgang Mariens. 1493. Vom Weingartner Altar. Augsburg, Dom

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0305
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 201 Hans Holbein der Ältere. Maria mit Engeln. 1499
Nürnberg, Germanisches Museum

an die Möglichkeit erinnert werden, daß hier in Frankfurt die Wege Holbeins und Grünewalds sich kreuzten.

Daß aber auch die niederländische Art in weiterem Sinne erst jetzt ihren vollen Einfluß übte, läßt sich verschiedentlich belegen. In dem reichen Schatz Holbeinscher Federzeichnungen, die das Basler Museum verwahrt, findet sich eine große Anbetung der Könige in prächtiger Breitenentwicklung und Tiefenentfaltung, die nach einem Altargemälde des Hugo van der Goes kopiert ist. Daß Holbein so sorgfältig seine Motive dem Werke entlehnte, beweist am besten den Eindruck, den es auf ihn übte. Und die Wirkung solchen Studiums

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0306
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 202 Hans Holbein der Ältere. Anbetung der Könige. Vom Kaisheimer Altar. 1502. München, Pinakothek

findet man schon in dem 1502, kurz nach der Rückkehr von der Reise entstandenen Kaisheimer Altar (Abb. 202) mit seinen Entlehnungen aus der Basler Zeichnung und der Auflockerung des Gefüges, die nochmals weitergetrieben wird in dem Hauptwerke dieser Zeit, der um 1504 entstandenen Paulusbasilika.

Die merkwürdigen Basilikabilder, die heut in dem Augsburger Museum vereinigt sind, gehen auf einen Auftrag der Nonnen des Katharinenklosters

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0307
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

zurück, denen das Vorrecht gewährt worden war, den Ablaß für die Pilgerfahrt zu den 7 Hauptkirchen Roms innerhalb ihrer eigenen Mauern zu erlangen. Die Orte für die entsprechenden Gebete sollten durch Bilder, die sich den spitzbogigen Feldern des Kapitelsaals einzufügen hatten, im einzelnen gekennzeichnet werden. Auf jeder Tafel war die Kirche selbst darzustellen und die Hauptereignisse aus dem Leben ihres Namensheiligen. Schon im Jahre 1499 ward Holbein der erste Auftrag der Art zuteil, und er schuf damals die schwerfällige Tafel der Marienbasilika (Abb. 199), die mit ihren großen, die Fläche weithin füllenden Gestalten an die Stimmung des sechs Jahre früher vollendeten Weingartener Altares gemahnte. Die Paulusbasilika (Abb. 203), die nur fünf Jahre später entstand, erscheint zierlich und leicht neben dem älteren Werke. Die Figuren stehen freier und lockerer in der Fläche. Holbein versucht zu erzählen. Eine Fülle von Szenen aus dem bewegten Leben des heiligen Paulus wird geschildert. Über Vordergrund und Hintergrund verteilt sich die Reihe der Ereignisse. Die Strenge der Zentralkomposition ist gelöst, und die Mitte der Tafel gehört der anmutigen Rückenfigur eines Mädchens, das vor der Kirche sitzt, in deren Innerem der Heilige predigt. Die Marienbasilika war farbig auf ein rauhes, dunkles Braunrot gestimmt. Die Oberfläche des neuen Werkes gleicht einem satten Email. Die Frau, die der Taufe des Paulus beiwohnt, verrät niederländischen Farbengeschmack in dem weißbesetzten, grünen Mantel über dem blauen Brokatstoff des Kleides. Rot ist die bestimmende Farbe. Aber wie schon in den Marientafeln des Kaisheimer Altars, so ist hier die Hauptfigur durch ein blauschattendes Weiß herausgehoben, das die Angelpunkte der Komposition bezeichnet und so zum eigentlichen Träger des Eindrucks wird.

Für die Frau im modischen Kleide stand wahrscheinlich Holbeins Ehegattin Modell. Ihr gegenüber steht der Mann mit den zwei Söhnen, und er weist auf den jüngeren, dessen Ruhm den seinen einstmals weit überstrahlen sollte. Eine natürliche Freude am Porträt spricht aus der Gruppe. Schon die Tafeln des Kaisheimer Altars sind voll von Bildnisköpfen, zu denen manche Studien in den prachtvollen Silberstiftzeichnungen des Meisters noch heut erhalten blieben. Zu dem großen Stammbaum Christi des Frankfurter Dominikaneraltars saßen gewiß die Mönche des Klosters Modell. So war es nur natürlich, daß Holbein auch seine eigenen Züge und die Bildnisse seiner Nächsten in einem Werke, das ihm besonders am Herzen lag, verewigte. —

In drei Jahrzehnte legt sich die Tätigkeit des älteren Holbein auseinander. Die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts umschließen seine erste künstlerische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0308
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

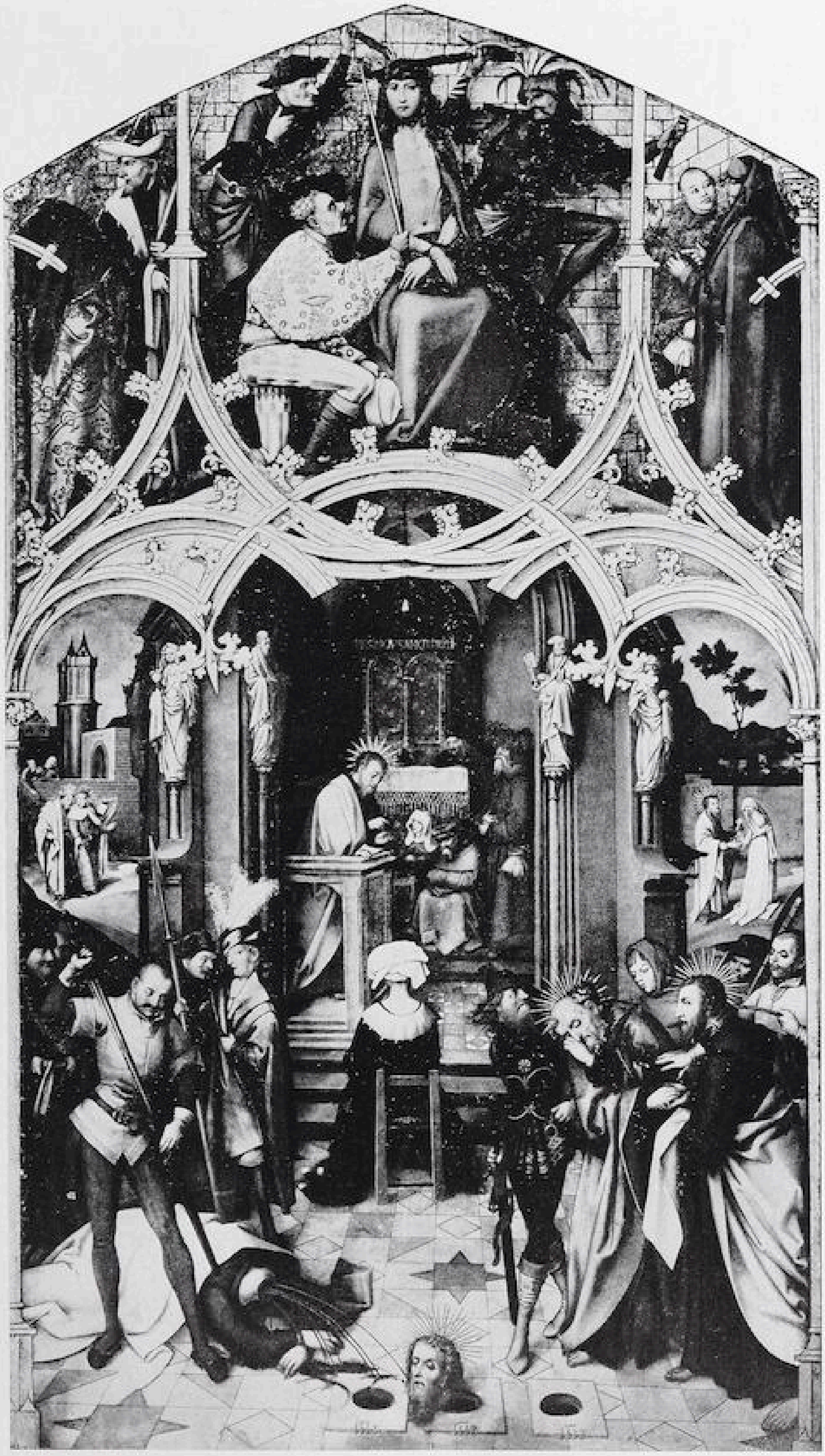


Abb. 203 Hans Holbein der Ältere. Geschichte des Apostels Paulus. Von der Paulusbasilika. 1504. Augsburg, Gemäldegalerie

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0309
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 204. Hans Holbein der Ältere. Lebensbrunnen. 1519. Lissabon, Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0310
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

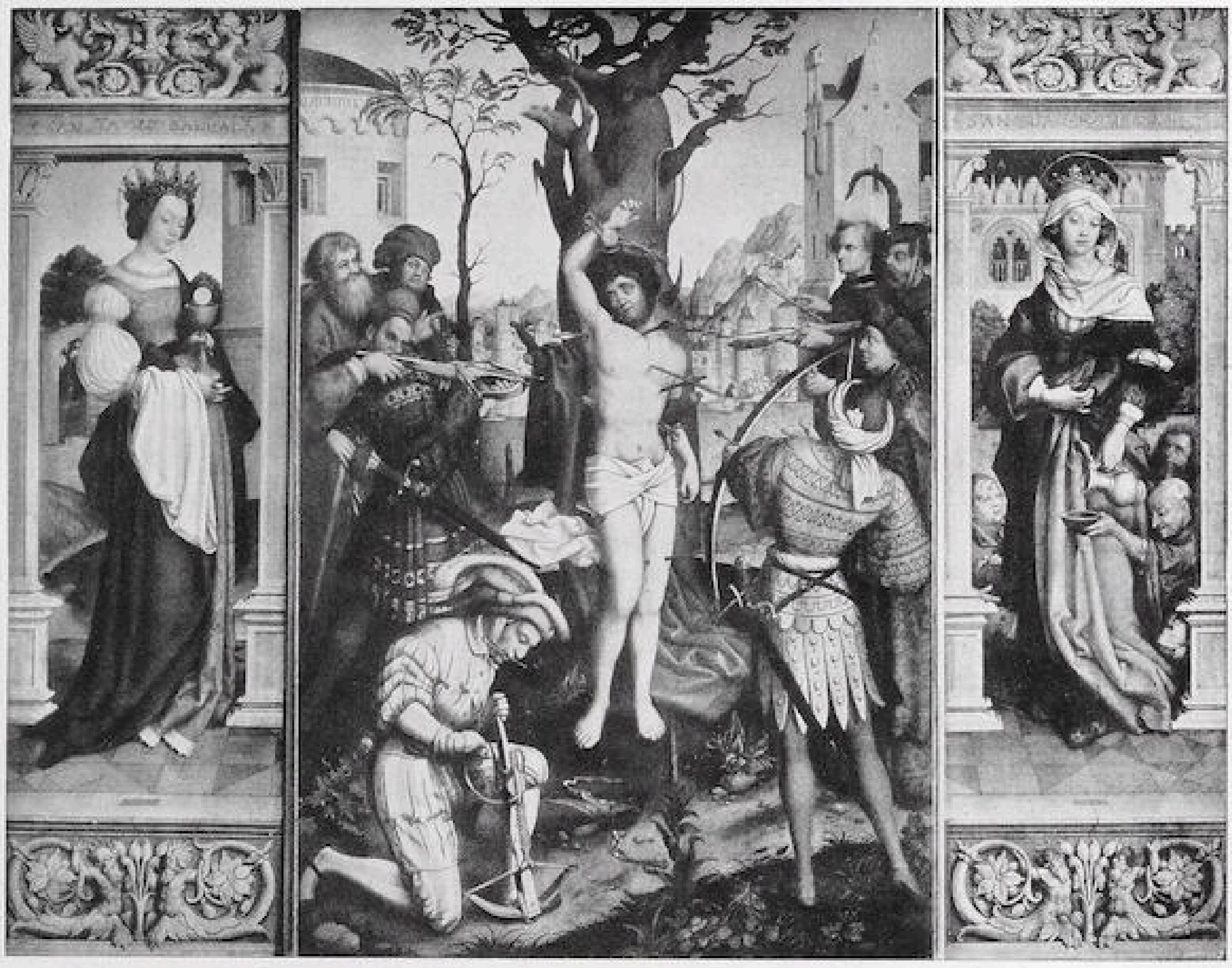


Abb. 205 Hans Holbein der Ältere. Sebastiansaltar. 1516. München, Pinakothek

Epoche. Die Eindrücke der Frankfurter Reise bestimmen die Entwicklung im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Der Übergang zu der Formensprache der Renaissance bezeichnet das zweite Dezennium. Holbein ist nicht in Italien gewesen. In Augsburg selbst gab es jetzt Gelegenheit genug, die modische Formenwelt zu studieren. Aber die Übernahme blieb äußerlich. Man spürt nicht den Geist der Renaissance in den Werken des Meisters. Es ist nur ein neues Kleid, mit dem er sie schmückt.

So gemahnen in ihrer Stimmung die späten Werke Holbeins viel mehr an die Meister aus dem Kreise Gerard Davids als an italienische Kompositionen. Es ist nicht unmöglich, daß nochmals Anregungen aus den Niederlanden, ein drittes Mal in neuer Form, ihm kamen. Das Hauptwerk dieser Spätzeit, das Bild des Lebensbrunnens von 1519 (Abb. 204), das nach Lissabon verschlagen wurde, atmet ganz die Stimmung der gleichzeitigen Brügger Malerei, deren Werke rheinaufwärts vielfach schulbildend wirkten.

Die Tafel muß schon in Isenheim entstanden sein, wohin Holbein an seinem Lebensabend auswanderte, und wo er im Jahre 1524 gestorben ist. Noch in Augsburg, vier Jahre vor dem Lissaboner Bild, schuf Holbein den Sebastians-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0311
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

altar (Abb. 205), der als das einzig populäre Werk den Ruhm des Meisters bewahrt hat. Die Mitteltafel mit dem Gedränge schwerer Figuren ist ganz im Sinne der alten, dichtgefüllten Kompositionen erfunden. Die beiden heiligen Jungfrauen auf den Flügeln aber sind so holde und zarte Wesen, daß der Versuch nahe lag, sie dem jüngeren Sohne, dem damals achtzehnjährigen Hans, zuzuweisen. Zwischen den Frauen des Kaisheimer Altars und der reizenden Versammlung weiblicher Wesen auf der Lissaboner Tafel stehen die heilige Dorothea und Elisabeth des Sebastiansaltars aber durchaus glaubhaft als Geschöpfe eines Meisters mitteninne. Und die modische Kleidung wie das italienische Ornament können nicht über den noch rein gotischen Formencharakter der beiden Gestalten hinwegtäuschen. Das leise Gleiten, das schwebende Stehen, der sanfte Fluß der Falten, das alles ist der Schwanengesang einer scheidenden Zeit, nicht der männliche Schritt einer neuen Epoche, in der Holbeins Sohn lebte, mit beiden Füßen fest auf sicherem Boden stehend.

Den Rückblickenden gemahnt das Schicksal Holbeins an Tragik. Er sah wie Moses das gelobte Land. Aber es war ihm nicht beschieden, es zu finden. Den Forderungen einer neuen Epoche war er nicht gewachsen. Er gehörte nicht zu den starken Naturen, die selbst den entscheidenden Umschwung vollziehen, und er war zu früh geboren, um als natürliche Gabe zu empfangen, was ihm das Ziel fruchtlosen Mühens wurde. Dürer setzte seine machtvolle Persönlichkeit ein, in ihm verkörperte sich das Schicksal der nordischen Kunst an ihrem entscheidenden Wendepunkte. Und des alten Holbein glücklicherer Sohn war bestimmt, der einzige Meister der klassischen Hochrenaissance nördlich der Alpen zu werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0312
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

DAS 16. JAHRHUNDERT

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0313
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0314
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 206 Albrecht Dürer. Rosenkranzfest. Um 1506. Prag, Kloster Strahow

DIE GROSSEN MEISTER

Die Geschichte der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts ist bis auf wenige Ausnahmen eine Kunstgeschichte ohne Namen. Als vereinzelte Denkmäler eines versunkenen Schaffens ragen die Schöpfungen Unbekannter aus dem Dunkel der Vergangenheit. Namenlos verharren Meisterwerke, die von der Forschung zu Gruppen vereinigt, vermutungsweise auf Künstlerpersönlichkeiten zurückgeführt werden, von deren bürgerlichem Dasein nur selten eine nüchterne Eintragung in Rechnungs- oder Steuerbüchern wenig bedeutsame Kunde bewahrt.

Es gab in Deutschland keinen Vasari, der die Lebensgeschichte der alten Meister verzeichnete, und wenn es Nachgeborene im Abstande eines halben Jahrtausends unternehmen, das Versäumte nachzuholen, so bleibt ihr Werk begründet auf Hypothesen und historischen Konstruktionen, deren Wahrheits-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0315
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 207. Albrecht Dürer. Selbstbildnis. 1498. Madrid, Prado

wert um so bedingter ist, als sie auf einem höchst lückenhaften Denkmälerbestande sich aufbauen müssen.

Daß aber den Meistern des deutschen Mittelalters nicht ein Geschichtsschreiber erstand wie ihren Zeitgenossen jenseits der Alpen, ist im Wesen der Kunstübung jener Zeit begründet, der das Werk wichtiger war als die Persönlichkeit seines Schöpfers, die es so wenig der Mühe wert hielt, den Namen eines Malers zu verzeichnen wie den eines Steinmetzen oder Schreiners. Wohl wird in einzelnen Fällen die persönliche Leistung eines Meisters in seinem Werke erkennbar, aber es wäre falsch, eine Geschichte der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts aus Biographien zusammenfügen zu wollen, die aus stilkritischen Attributionen gewonnen wurden.

Es ist nicht in der Tatsache des geringeren zeitlichen Abstandes begründet, daß deutlicher greifbar im Ausgange des 15. Jahrhunderts Meisterpersönlichkeiten hervortreten. Man weiß von Pacher und Zeitblom, von Schongauer und dem älteren Holbein mehr als von ihren Vorläufern. Die Nachrichten über die äußeren Umstände des Lebens der Künstler mehren sich, entstammen nicht

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0316
© Universitätsbibliothek Heidelberg
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
The Getty

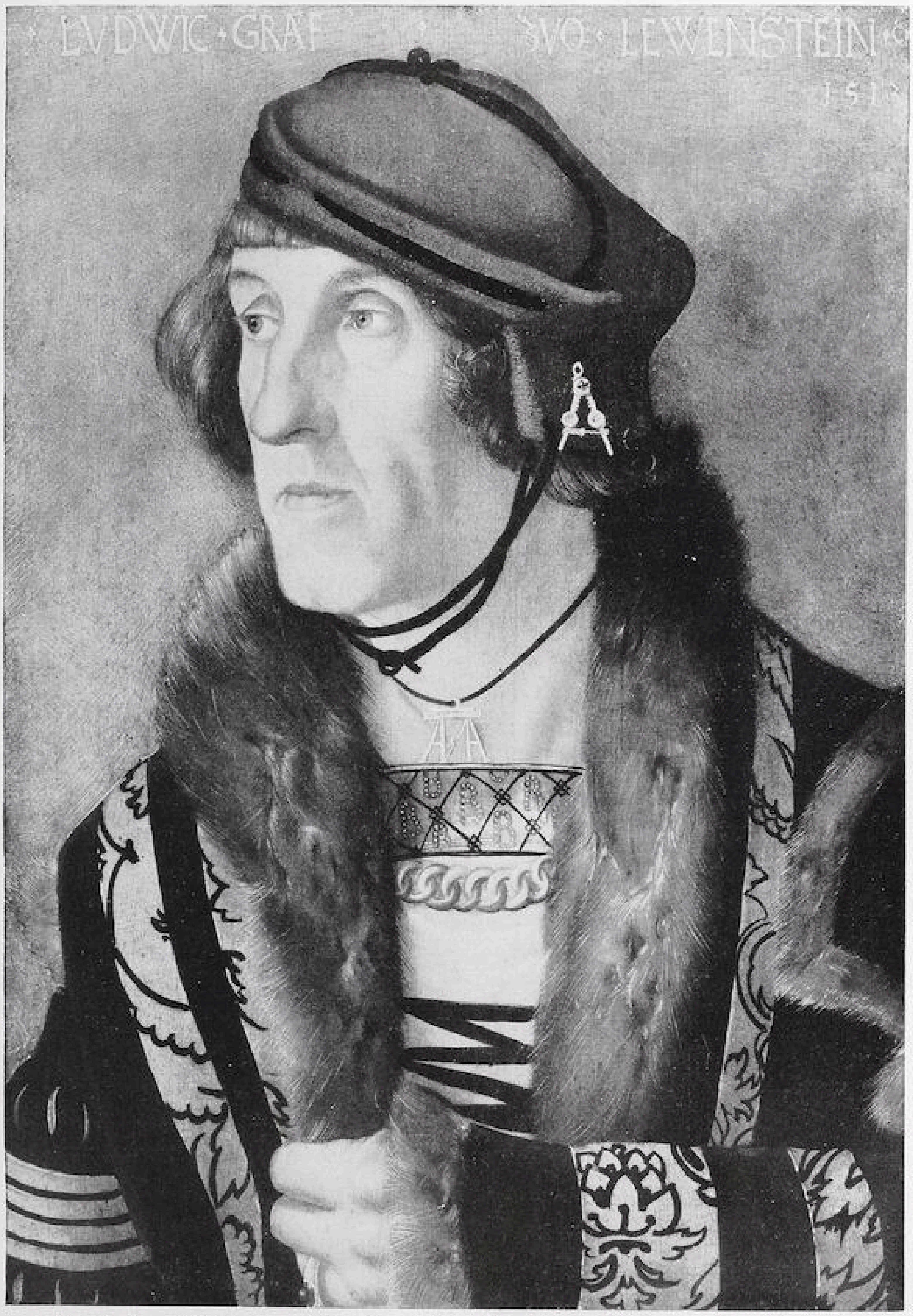


Abb. 208 Hans Baldung, gen. Grien. Graf Löwenstein. 1513. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0317
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

mehr allein den kargen Quellen der Rechnungsbücher. Aus den erhaltenen Schöpfungen klingt vernehmlicher die Stimme der Persönlichkeit.

Erst jetzt werden an Reihen von Werken Entwicklungslinien greifbar. Noch Wohlgemuts Schaffen spaltet sich in einzelne Teile, die schwer miteinander in Einklang zu bringen sind. Schongauers, Zeitbloms, Holbeins Lebenswerk bietet sich dar in der klaren Abfolge eines psychologisch verständlichen Werdeganges. Man weiß um einzelne Umstände ihres bürgerlichen Daseins. Man kennt ihre Züge in Bildnissen. Das persönliche Selbstbewußtsein des Künstlers ist erwacht, und es spiegelt sich deutlich in dem subjektiven Charakter der bildnerischen Schöpfung.

Was die Meister des ausgehenden 15. Jahrhunderts begonnen, vollendete die neue Generation, deren Wirken um die Jahrhundertwende einsetzt. Die Geschichte der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts fügt sich zusammen aus den Biographien großer Künstler. Stand früher die Bindung in der Stilform der Zeit, in dem Sondercharakter landschaftlicher Eigenart voran, wurden innerhalb der gemeinsamen Sprache die individuell unterscheidenden Merkmale nur als Elemente sekundärer Natur kenntlich, so treten nun überall scharf umrissene Persönlichkeiten deutlich greifbar hervor.

Das Wesen fränkischen Stammescharakters spricht noch aus Dürers Werk. Aber es ist nur mehr der Untergrund, auf dem die persönliche Leistung sich machtvoll erhebt. Eigenwillig formt der Meister den überkommenen Stoff nach seinem Geiste, sein Verhältnis zur Umwelt spiegelt sich in jeder seiner Schöpfungen, sein künstlerischer Wille prägt sich in jedem Zuge seiner Handschrift. Es gibt nicht mehr eine kölnische und eine schwäbische, eine fränkische und eine bayerische Malerschule, vielmehr wird überall bestimmend der Stil weit überragender Persönlichkeiten. Neben Dürer stehen Grünewald und Cranach und Altdorfer und als der Meister einer neuen Generation der Sohn des alten Holbein.

So versinkt nicht mehr der Meister im Betriebe einer Werkstatt, er ist stolz auf die persönliche Leistung und bedacht auf den Ruhm seines Namens, wie es ausführliche, oft in lateinischer Sprache abgefaßte Inschriften bezeugen. Die Künstler der neuen Zeit sind nicht Handwerker, im gleichen Sinne wie ihre Vorläufer es waren. Ihre soziale Stellung rückt die Meister in eine höhere Sphäre. Italien gibt das Beispiel. An Fürstenhöfen bilden sich Mittelpunkte kulturellen Lebens, deren Anziehungskraft Künstler aus weiter Ferne vereint. Dürer stand in vertrautem Verkehr mit den berühmten Gelehrten seiner Stadt, Cranach war Luthers Freund, Holbein genoß den Umgang des Erasmus von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0318
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 209 Lukas Cranach. Apollo und Diana. 1530. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Rotterdam und des Thomas Morus. Tätig greifen die Künstler selbst ein in die großen geistigen Kämpfe der Zeit.

Die Befreiung von der mittelalterlich scholastischen Weltauffassung, die das Werk des neuen Humanismus war, äußert sich wie im Gebiete der wissenschaftlichen und religiösen, der politischen und sozialen Entwicklung, so im Bereiche der Kunst. Die reformatorische Bewegung erscheint im Spiegel der Malerei als der Abschluß der großen Welle religiöser Erneuerung, die im späten Mittelalter ihren Ausgang genommen hatte. Die Künstler suchen ein

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0319
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 210 Albrecht Altdorfer. Der heilige Georg. München, Pinakothek

inneres, persönliches Verhältnis zu den Vorgängen der Legende, die sie schildern, die letzten Reste einer dogmatischen Tradition fallen, es vollendet sich die Vermenschlichung der Himmlischen, die hinabsteigen in unmittelbar irdische Nähe, mit liebevoll inniger Vertrautheit in heimatlicher Umgebung geschildert werden.

Die eigentliche Reformation, die Lehre Luthers dagegen wurde in ihrem bilderfeindlichen Charakter der Kunst nicht zum Segen. Das rationalistische Element, das sie in sich trug, war der Kunst wenig förderlich. Wo die neue Lehre ihren Einzug hielt, war für die großen Altarbauten kein Raum mehr. Auch hier vollendete die Reformation nur einen Prozeß, den die innere Logik der Entwicklung ohne das Eingreifen äußerer Motive angebahnt hatte. Schon seit der Jahrhundertwende waren nur selten mehr große Wandelaltäre wie in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0320
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

früherer Zeit entstanden. Die Malerei hatte sich aus der Bindung an das kirchliche Prunkstück befreit, hatte sich auf ihre eigenen Aufgaben besonnen. Entschiedener wieder stellt malerischer Ausdruck sich plastischer Form entgegen.

Flügelaltäre minderen Umfanges entbehren des mit plastischen Figuren gefüllten Schreines, und gleich wie in Italien werden einzelne Tafeln in prunkvollen Rahmen gefaßt. Versagt die Kirche, so bietet weltliche Ruhmsucht neue Aufgaben im Bildnisfach, dessen Blüte von dem starken Persönlichkeitsgefühl der Zeit Zeugnis ablegt. In Darstellungen mythologischer Motive, die als Ausstattungsstücke für die Säle der Schlösser und die Gemächer der Reichen bestimmt waren, bietet sich den Malern ein neues Betätigungsfeld.

Kleine Kabinettstücke der Malerei deuten auf den künstlerischen Geschmack einer neuen Klasse von Liebhabern. Der Besteller ist nicht mehr der Stifter allein, der ein gottgefälliges Werk vollbringt, indem er eine Altartafel errichten läßt, er ist der Kenner und Sammler, der das Kunstwerk selbst zu besitzen wünscht, um sich an seiner täglichen Gegenwart zu erfreuen.

Es hängt damit zusammen, daß Zeichnungen, die vordem, lediglich als Werkstattmaterial gewertet, mit dem Verbrauch zugrunde gingen und nur in seltenen Ausnahmefällen erhalten blieben, nun sorgfältig verwahrt und vielfach schon vom Künstler selbst für den Liebhaber bestimmt wurden. Man kennt Dürer nicht, wenn man nicht eine Anschauung von seinem Zeichenwerk besitzt. Mit Altdorfers zierlichen Bildchen gehören seine Helldunkelblätter aufs engste zusammen, und in Holbeins Schaffen ist die Tätigkeit des Malers mit der des Zeichners aufs innigste verknüpft. Vernehmlicher noch als aus dem Bilde, dessen altertümlich kläubelnde Technik dem freien Ausdruck im Wege steht, spricht aus dem unmittelbar unbehinderten Strich der Zeichnung der persönliche Formenwille des Meisters.

So wachsen von vielen Seiten Mittel und Möglichkeiten der Erkenntnis zusammen, und eigene Aufzeichnungen sowie Nachrichten der Zeitgenossen und biographische Kompilationen, die noch aus lebendigen Quellen zu schöpfen vermochten, helfen das Bild von dem äußeren Dasein der Meister zu runden, von deren innerem Wollen und Werden eine Fülle erhaltener Werke beredtes Zeugnis ablegt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0321
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

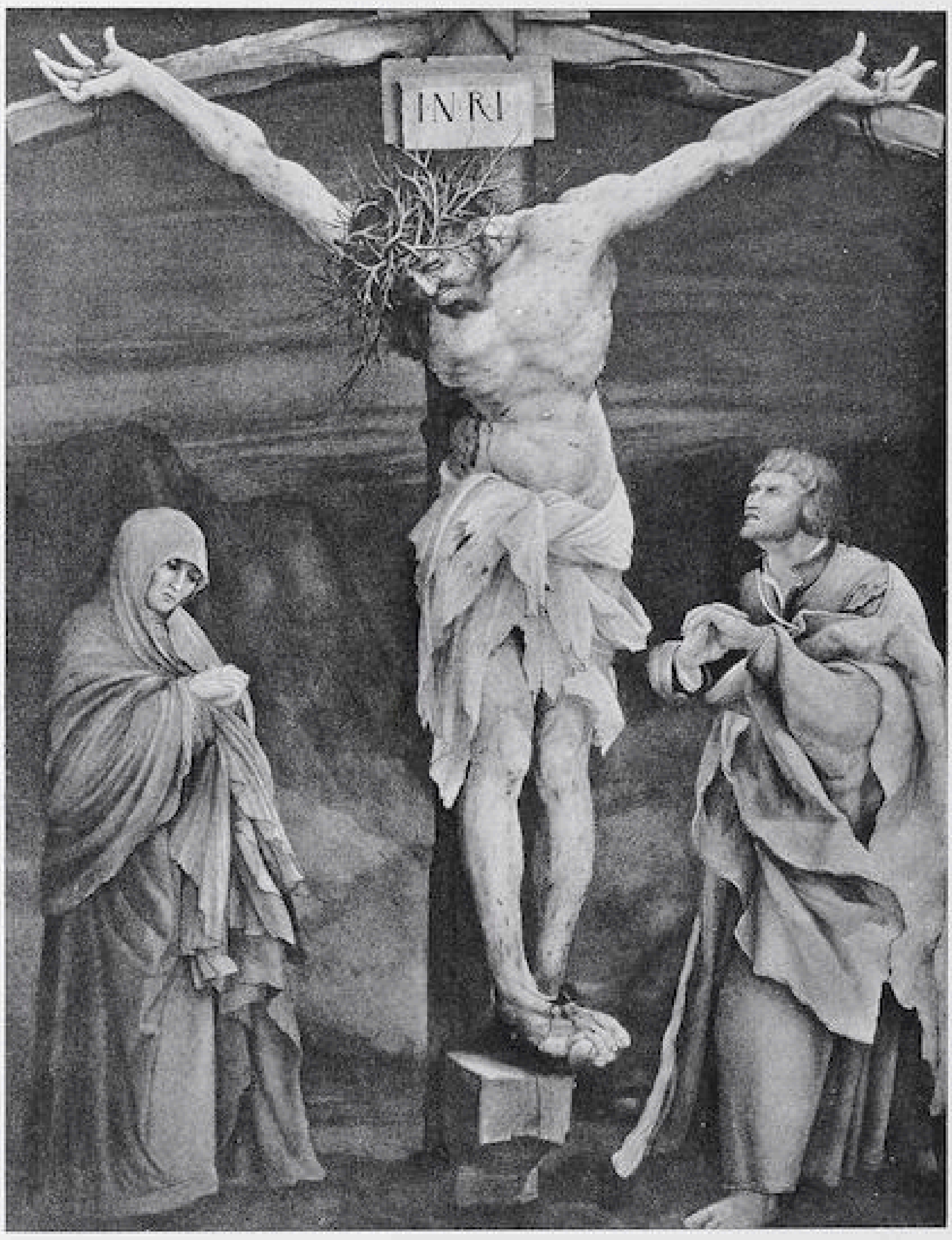


Abb. 211 Matthias Grünewald. Christus am Kreuz. Karlsruhe, Gemäldegalerie

MATTHIAS GRÜNEWALD

Menschliche Zeitrechnung mißt nach Willkür. Man kann sich dieser Wahrheit bewußt sein und vermag sich doch nicht ganz der Suggestion der Zahl zu entziehen. Die Geschichtschreibung folgt den Jahrhundertgrenzen als sichtbaren Marksteinen des Zeitablaufes. Und es scheint wirklich, als sei das Jahr 1500 für die Geschichte der deutschen Malerei zum Grenzstein zweier Zeitalter geworden. Eine neue Kunst entsteht. Die hundertjährige Entwicklung wird dem Rückschauenden eine Epoche langsamen Reifens. In gewaltigem Anlauf ist eine ungeahnte Höhe gewonnen. Die kurze Spanne einer Generation hat genügt, und nachdem alle Kräfte aufs höchste gesteigert waren, ist der Strom ebenso rasch wieder versiegt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0322
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Knapp um die Jahrhundertgrenze entstehen die ersten entscheidenden Werke der neuen Zeit. Dürer, Grünewald, Altdorfer, Cranach, Burgkmair treten fast gleichzeitig auf den Plan. Wer nur um ein Jahrzehnt zu früh begonnen hatte, zählt nun schon zu den Alten, Veralteten. Darum trägt Hans Holbein der Vater den Beinamen des Älteren in zwiefachem Sinne zu Recht. Er sah in Frankfurt die ersten Stunden des neuen Jahrhunderts, und das Jahr, das zwei Zeitalter scheiden sollte, wurde auch ihm zu einem Schicksal. Ein gewaltiger Eindruck, der bis an die Grundfesten sein künstlerisches Dasein erschütterte, hat ihn in der Mainstadt getroffen. Der ehrsame Tafelmeister von Augsburg entdeckte seine Seele. Die Passionsszenen des Frankfurter Altars mögen abstoßend wirken in der fratzenhaften Verzerrung menschlicher Gemeinheit, es ist ein Zug spukhafter Dämonie, etwas von visionärer Unwirklichkeit in ihnen, eine erregte Hast, die überspringt auf den Beschauer und rückschließen läßt auf die Stimmung des Meisters, der die Bilder schuf.

In Holbeins Natur fehlte nicht der Sinn für das Malerische. In schimmernden Flächen bauten sich die Kompositionen des Weingartener Altares, ganz anders als die Tafeln der Nürnberger mit ihrem kleinteiligen Formenspiel. Aber die Grundlage seiner Bilderfindung war die plastische Gruppe. Und ohne äußeren Anlaß kann nicht in Frankfurt der Umschwung sich vollzogen haben. Ein anderer muß den Meister gelehrt haben, an die Stelle der greifbaren Form den Eindruck flüchtigen Vorübereilens zu setzen, eine Gruppe nicht innerhalb der Bildgrenzen abzuschließen, sondern ihr den Schein zufälligen Ausschnittes der Wirklichkeit zu geben, dem Ausdruck innerer Erregung den Zusammenhang der Form zu opfern. Der althergebrachte Werkstattbetrieb diente schlecht solcher höchst subjektiv-persönlichen Kunstäußerung. Und das Werk bleibt unvollkommen, weil der Meister die Konsequenz so andersartigen Schaffens nicht zu übersehen vermochte.

Um die Jahrhundertwende wurde in Deutschland die Persönlichkeit im Kunstwerk befreit. Holbein vernahm die erregende Botschaft. Aber er besaß nicht mehr die Schwungkraft, sich von der Last seiner eigenen Vergangenheit zu befreien, und er blieb, der er gewesen, obgleich er hier dieses, dort jenes am Wege der neuen Kunst auflas. Der aber in Frankfurt ihm begegnete, der ihm den Mut gab zu dem Übermaß der Dominikanerpassion, kann kein anderer gewesen sein als Matthias Grünewald. Dessen Verspottung Christi vom Jahre 1503 (Abb. 212) steht Holbeins Passion so nahe, wie zwei Äußerungen verschiedener Individualitäten sich gleichen können. Auch hier das Übermaß an Ausdruck, an hastiger Bewegtheit, die Zufallsform der Komposition, die weich aus dem Tiefendunkel

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0323
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 212 Matthias Grünewald. Verspottung Christi. 1503. München, Pinakothek

modellierten Gestalten. Der Schluß liegt nahe, daß Holbein, weil er der Ältere ist, auch der Gebende gewesen sein müsse, und es ist versucht worden, die rätselhafte Erscheinung Matthias Grünewalds hier anzuknüpfen. Aber während Grünewald mit diesem ersten Werke aus dem Dunkel hervortritt, weiß man von Hans Holbein vor der Frankfurter Zeit, weiß, daß das Entscheidende, das ihn mit Grünewald verbindet, hier erst entstand. So bleibt der umgekehrte Schluß, daß von Grünewald der Einfluß ausging. Es wäre denkbar, dieser sei

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0324
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 213 und 214 Matthias Grünewald. Der heilige Antonius und der heilige Sebastian
Vom Isenheimer Altar. Kolmar, Museum

in Frankfurt als Geselle Holbeins tätig gewesen und habe an dem Dominikaneraltar selbst mit Hand angelegt. Aber so sehr alles Äußere sich gleicht, so weit bleibt die altertümlich befangene Anordnung und Zeichnung des älteren Meisters hinter der entschiedenen und starken Kunst des jungen Grünewald zurück.

Da ist schon der feste Schritt der neuen Menschheit, deren Füße am Boden haften. Die Gestalt des Henkers, der Christus am Stricke zerrt, entstammt noch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0325
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

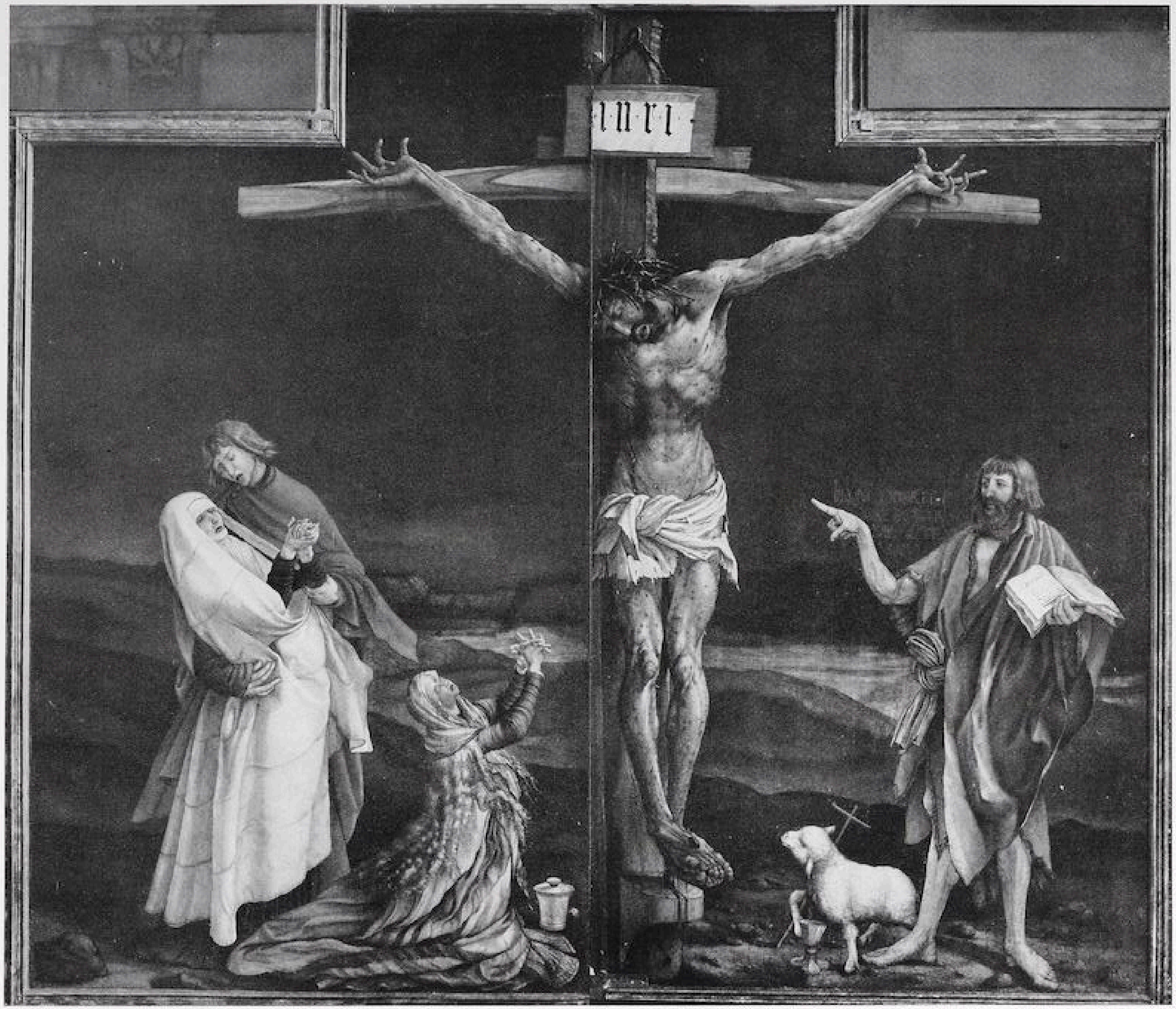
dem Formenvorrat des 15. Jahrhunderts, auch in des älteren Holbein Werk begegnete sie, aber erst Grünewald gab ihr den energischen Schwung, die entschiedene Wendung bildeinwärts, die der Komposition räumlichen Reichtum mitteilt. Im Gegensatz zu Holbeins weit verzettelter Bildanlage faßt eine starke Hand hier das Wesentliche scharf zusammen. Und mehr die rückständige Anordnung der Füllfiguren als die groß komponierte Gruppe der drei Träger der Handlung erinnert noch unmittelbar an des älteren Meisters Tafeln.

So wird das Rätsel der Grünewaldschen Kunst nicht kleiner durch seine geheimnisvolle Beziehung zu dem Dominikaneraltar in Frankfurt. Die meisten deutschen Meister des 16. Jahrhunderts stehen der Geschichte in hellerem Lichte als ihre Vorläufer. Von ihren persönlichen Schicksalen ist schriftliche Kunde erhalten. Man weiß von ihrem häuslichen Dasein, ihren Reisen, ihren Freunden. Auch Grünewalds Name blieb unvergessen. Aber sein Lebenslauf ist in fast undurchdringliches Dunkel gehüllt. Es ist nicht überliefert, wann er geboren wurde, wo er seine Jugendjahre verbrachte und die ersten Eindrücke von fremder Kunst empfing.

Wird Grünewalds Geburtsjahr um 1480 richtig angesetzt, so ist die Münchener Tafel ein Jugendwerk im eigentlichen Sinne. Aber wenn hier noch die altertümlich enge Kompositionsform sichtbar nachwirkt, so entfernt sich eine in nur kurzem zeitlichem Abstande entstandene Darstellung der Kreuzigung bereits weit von allen Möglichkeiten älterer Kunst, weckt nur in allgemeiner Form den Gedanken an gleichgerichtete Strömungen, die an verschiedenen Stellen des oberdeutschen Gebietes, im bayerischen und österreichischen Donaulande vor allem um jene Zeit empordrängten. Die Inbrunst des Schmerzes, das Pathos der Gebärden, der weiche Klang der Farben, der große Schwung der Gewänder, die stimmunghaft einbezogene Landschaft, dies alles zeigt den Meister schon seines Wollens klar bewußt, und es führt ein gerader Weg von dieser ersten zu einer zweiten Kreuzigung, die einige Jahre später entstanden, die Motive schärfer herausarbeitet, unbarmherziger den zuvor noch weicher gebildeten Körper des Herrn im Todeskampf reckt, leidvoller Mariens Blick umschattet, Magdalena laut aufjammern und den Jünger die schmerzhaft verkrampften Hände emporwerfen läßt.

Und von hier ist es nur ein Schritt zu jenem gewaltigsten Kreuzigungsbilde der europäischen Kunst, das die Außenflügel des Isenheimer Altares füllt (Abb. 215). So viele Hinweise auf die kommende Meisterschöpfung in den spärlich erhaltenen Frühwerken Grünewalds gegeben sind, so rätselvoll unvergleichlich steht der mächtige Altar, in dem die mittelalterliche Malerei Deutschlands ihre höchste Leistung vollbrachte. Man weiß nicht viel von der Geschichte des Werkes.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0326
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty



Phot. F. Bruckmann

Abb. 215 Matthias Grünewald. Christus am Kreuz. Vom Isenheimer Altar. Kolmar, Museum

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0327
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Nur daß es für die Antoniter in Isenheim bestimmt gewesen, und daß es vor dem Jahre 1511 vollendet worden ist. Jahrhundertelang ward es kaum beachtet, der Name seines Schöpfers vergessen, bis sein Ruhm in neuer Zeit gewaltig anstieg.

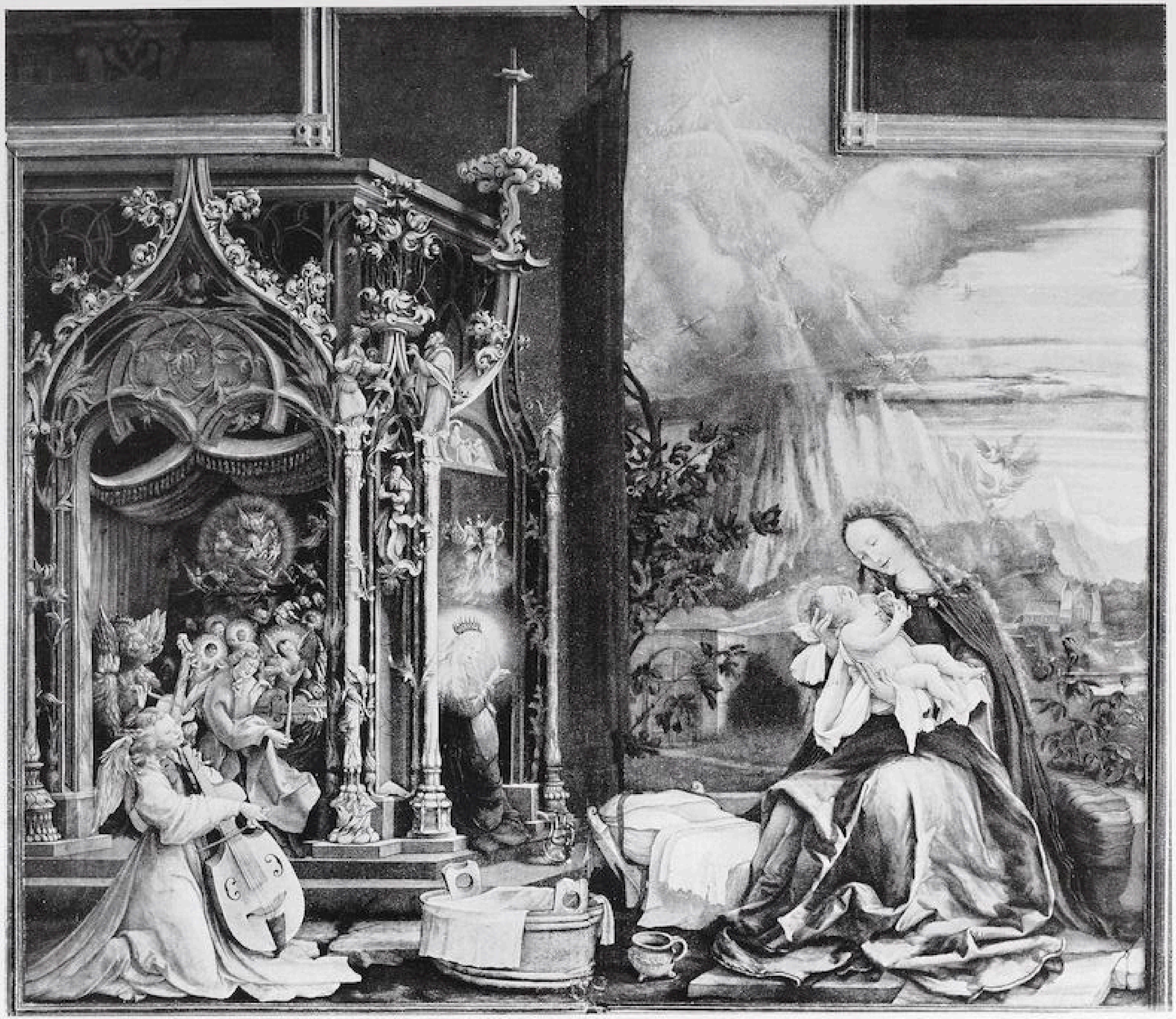
Zwei Paar mächtige Türflügel schließen den Schrein, in dem die geschnitzten Statuen des heiligen Antonius und seiner Begleiter thronen. Sind die Türen geschlossen, so erscheint auf der mächtigen Breitfläche die Gestalt des Gekreuzigten. Alle giftige Pest der Verwesung atmet in seiner grünen Verfärbung der Leichnam Christi. Übergroß ist der Körper gebildet. Die Finger spreizen sich in Todesstarre, und die mächtigen Füße sind zur Seite gekrümmt, als habe übermenschlich heftiger Schmerz sie gebogen. Das Haupt sinkt tief auf die Brust. Zu einem letzten Seufzer unsäglichen Leides scheint der Mund sich zu öffnen. Wirres Gestrüpp von Dornen umgibt den Kopf. Ein zerfetztes Tuch schlingt sich in dickem Knoten um die Lenden. Das Kreuz selbst ist nicht wohlgeglättet. Roh sind zwei Stämme zusammengeschlagen. Es erhebt nicht den Dulder weit über die Erde, sondern wurzelt tief im Boden.

Groß vor dem einsamen Dunkel des Himmels, das abwärts zum Horizonte in schweres Grün sich lichtet, steht das mächtige Kreuz. In eine Linie des Schmerzes klingen die drei Gestalten zur Linken zusammen. Über den rückwärts gebogenen Kontur der knienden Magdalena steigt die Kurve empor zu dem Mantel des Johannes, und die Linie von Magdalenas zurückgeworfenem Oberkörper setzt sich fort in der gleichen Richtung Marias. Beider Frauen Hände stoßen ringend empor zu dem Gekreuzigten. Drüben zur Rechten steht der Täufer, allein, der Gegenspieler jener Gruppe der Trauernden. Er kennt den Sinn dieses Sterbens. So ist in seiner Gestalt die Ruhe, in seiner Gebärde das Wissen und Weisen.

Der poetische Gehalt einer Komposition, der zu dichtenden Umschreibungen lockt, läßt leicht die künstlerische Ökonomie übersehen, die der Gestaltung zugrunde liegt. Ein Gefühlserlebnis muß zur Form erhoben werden, wenn es zu anderen sprechen soll. Der Mensch erlebt, der Künstler bildet. Der Darstellung des großen Schmerzes ist jede Linie dienstbar. Es kann unklar bleiben, wie Johannes steht, wie sein Arm die hinsinkende Gottesmutter umfaßt. Aber die Gruppe dieser Zwei ist in jedem Zuge Ausdruck der Klage hinfälligen Menschenleides.

Wie die klingenden Trompeten eines Trauermarsches, so gellen die Farben aus dem Dunkel des nächtlichen Himmels, ohne daß ihrem Leuchten eine andere Begründung gegeben wäre als die höchster Steigerung der Ausdruckskraft. Dreifaches Rot trägt den Eindruck. Starkes Ziegelrot ist der Mantel des Johannes, der das weiche Weiß Mariens rahmt. Drüben antwortet Karminrot im Mantel des Täufers. Und kränkliches Rosa ist das Kleid Magdalenas, deren Schmerz

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0328
© Universitätsbibliothek Heidelberg



Phot. F. Bruckmann

Abb. 216 Matthias Grünewald. Marienbild. Vom Isenheimer Altar. Kolmar, Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0329
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

dem Wahnsinn gleicht. Als der Altar noch unversehrt stand, wurde der Dreiklang weitergeführt durch das lichte Karmin im Rock des Antonius (Abb. 213) auf dem feststehenden Flügel links, das strahlende Ziegelrot in dem mächtigen Tuche Sebastians (Abb. 214) rechts, und unten in der Predella kehrte das Rot nochmals im Rocke Johannis wieder, dem der langgestreckte, rote Sarkophag zur Linken die Wage hält.

Öffnete sich dann das erste Flügelpaar, so tat festlich rauschende Pracht sich auf (Abb. 216). Leuchtend strahlt das lichte Karmin von Mariens Kleid unter dem schönen Blau ihres Mantels. Helle Rot blitzen aus dem blauen Dunkel der Kapelle, vor der die Lichtgestalt des lautespielenden Engels kniet, ganz aufgelöst in zarteste Töne schimmernden Regenbogens von Violett zu Blau, Gelb und Rötlich. Ihm gleicht in seiner riesigen Gloriole der Auferstehende zur Rechten (Abb. 217, links), dessen emporwallendes Gewand aus Rot zu Gelb sich lichtet, um unten in blauschattendem Weiß zu entschwinden. Zur Linken tönt wie Fanfaren das grelle Rot des Vorhanges, und seine Farbe durchrieselt in kleinen Bächlein das ganze Bild, während Maria in tiefem Blau ergeben die Botschaft empfängt, die der Engel bringt (Abb. 217, rechts). In schwerem Karmin legt sich der rauschende Mantel um seine Schultern.

Wirklichkeit entschwindet. Zauberspuk alter Märchen wird lebendige Gestalt. Alles lebt. Die Pfeiler der gotischen Kapelle sprechen. Das Blattwerk der steinernen Ranken beginnt zu kriechen und zu wachsen. Die Figuren auf den Fialen sind erwacht und reden in heftigen Gesten. Und drinnen ist ein Gewimmel, ein Summen und Tönen, ein Klingen und Schwirren, ein Singen und Musizieren. Engel in jeglicher Gestalt sind erschienen, und allen voran kniet Maria selbst noch einmal, in Lichtschein gelöst. Es macht nicht viel aus, welcher theologische Sinn die Erscheinung deutet. Nichts ist wirklich in diesem Bilde, und auch das zwiefache Dasein nimmt nicht wunder.

Denn draußen sitzt noch einmal Maria, die Gottesmutter, und liebkost das Kind. Das Tuch, in dem sie es hält, ist das gleiche, das nachmals die Hüften des Mannes gürtete, als er den Tod am Kreuze starb. Es ist in Fetzen zerschlissen, in seltsamem Gegensatz zu dem prächtigen Stoff von Mariens Kleid. Neben ihr steht die Wiege, die Badewanne. Der Maler ruht hier ein wenig aus, er verliert sich ins kleine, beginnt zu erzählen. Und es lohnt ihm zu folgen, wenn er das Holz des Troges schildert und das Tuch, das darüber sich breitet.

Über Maria aber steigt Märchenland wieder empor. Lichtblaue Berge ragen steil in strahlende Lüfte. Tiefblaue Wolken stehen am hell leuchtenden Himmel. Sie verdüstern zu Violett, um sich droben ganz in strahlendes Licht zu lösen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0330
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Phot. F. Bruckmann

Abb. 217 Matthias Grünewald. Auferstehung Christi und Verkündigung vom Isenheimer Altar. Kolmar, Museum

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0331
© Universitätsbibliothek Heidelberg

wo in feurigem Gelb und Rot Gottvater selbst mit der Schar seiner Engel in der Höhe erscheint.

Noch einmal tun die schweren Flügeltüren sich auf. Der Glanz ist verrauscht. Ernst blicken die großen Gestalten der holzgeschnitzten Heiligen aus ihrem Schrein hernieder. Bilder aus dem Leben des Klosterpatrons Antonius stehen zu den Seiten. Links der Alte in der Wüste, wo er den heiligen Paulus besucht (Abb. 218, rechts), rechts die Versuchung des Einsiedlers durch Mächte der Hölle (Abb. 218, links). Statt des dominierenden Rot herrschen kühle Töne. Antonius ist in Blau gekleidet, und er trägt einen grauen Mantel, der mit blassem Lila gefüttert ist. In braunen und grünen Tönen baut sich die phantastische Landschaft empor bis zu den blauen Gletschern und dem lichten Himmel. Durch sattes, saftiges Wiesengrün fließt tiefdunkles Wasser des Baches. Ein entzückendes Reh lagert sich zwischen den beiden heiligen Greisen. Idyllische Melodien klingen an. Und drüben das Widerspiel. Spukhaftes Getümmel wilder Zerstörung. Das Haus brennt. Teufel schüren das Feuer. Scheußliche Dämonen in vielerlei Gestalt von Tier und Mensch drohen, schlagen, zerren an dem Heiligen. Wie in dem Marienbilde alle Engel, so werden hier alle Teufel lebendig. Gestalten zeugt die Phantasie des Malers, die kein menschliches Auge geschaut hat.

Grünewald ist der größte und letzte Meister des deutschen Mittelalters. Er ist der Vollender einer Kunst, die mit ihm zu Grabe ging. Wie die alte gotische Malerei sich in Werken von der Art jener Kreuzigung aus der Münchener Augustinerkirche zu höchster Ausdrucksgewalt steigerte, so in ihm die Kunst der Spätgotik. Und weit über die Zeiten hin reicht Grünewald Rembrandt die Hand, dem anderen germanischen Genius, der im 17. Jahrhundert der Maler der Seele wurde, der Maler des Dunkels neben der lichten Klarheit des Rubens und der sachlichen Größe des Frans Hals, wie ähnlich Dürer und Holbein voreinst neben Grünewald standen.

Über Grünewald empor aber führte kein Weg. So überraschend modern, so zeitlos in ihrem unerhörten Reichtum seine Werke scheinen, seine Mittel sind noch altertümlich. Die Größe seiner Kompositionen ruht nicht auf durchsichtiger Klarheit des Baues. Die Gestalt ist nicht als körperliches Gebilde durchdacht. Das Gewand ist selbständig, und mehr oft als die Glieder, die es verhüllt, Träger der Bewegung. Maria ist nur Kleid, Antonius nur Mantel. Der Mantel allein erfüllt die Funktion des Sitzens, und er tut das in einer höchst feierlichen und überzeugenden Form. Eine Hand ist ganz im Zusammenhang der Geste umschrieben, und sie ist immer Träger stärksten Ausdrucks in den gefühlsgesättigten Biegungen der Finger. Und doch bildet Grünewald jedes Glied noch einzeln für sich, wie die überraschenden Farbenwunder nicht die Tradition alter

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0332
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Phot. F. Bruckmann

Abb. 218 Matthias Grünewald. Versuchung des heiligen Antonius und die Heiligen Antonius und Paulus
Vom Isenheimer Altar. Kolmar, Museum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0333
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Technik verleugnen, nicht mit breitem Pinsel fetter Ölfarbe hingestrichen sind, sondern schichtenweise in dünnen Lasuren.

Ein Mantegna hätte sich unwirsch abgewendet von dem krausen Gewirr in der Kapelle des Marienbildes. Er hatte gezeigt, wie Massen klar zu gliedern sind. Grünewalds Mittel wären ihm veraltet und unsauber erschienen. Auch Dürer mußte so denken. Er malte um die gleiche Zeit an einer Heiligenversammlung, deren Gestaltenfülle mit anderer Weisheit gebändigt war, und auch das Motiv der Mariengruppe hätte seinen Forderungen plastischer Klarheit nicht genügt. Die musizierenden Engel wären ihm manieriert erschienen. Er zog die geflügelten Lautenspieler der Venezianer vor, die nicht die Glieder zu verrenken brauchten, die ruhig saßen und lautlos sich mit der Geste des Musizierens begnügten. Und Grünewald umgekehrt wäre solche Zurückhaltung nüchtern und sinnlos erschienen, als er von heiligem Feuer beseelt sein Lebenswerk schuf.

Trotzdem ist der Kanon italienischer Formbildung Grünewald keineswegs fremd geblieben. Die in freiem Kontrapost bewegte Gestalt des heiligen Sebastian würde ihren Ursprung aus der antikischen Manier auch verraten, wenn sie sich nicht als Wiederholung einer Figur aus dem Triumphzug Mantegnas erwiesen hätte. Daß Grünewald in Italien gewesen sei, darf aus der sicher erwiesenen Übernahme einer fremden Form nicht ohne weiteres erschlossen werden. Man weiß zufällig, daß des Meisters Gönner, der Kanonikus Reitzmann, eine Folge von Stichen nach Mantegnas Triumphzug besaß, und es liegt nahe, zu glauben, daß Grünewald hier die Anregung für das auffallende Standmotiv schöpfte. Hat er gleichwohl die Fahrt über die Alpen unternommen, was nach manchen Anzeichen nicht unmöglich scheint, so hinterließ jedenfalls die Kunst der Italiener wenig Spuren in der Formensprache des Meisters. Spätgotisch bleibt Grünewalds Gesinnung, wenn er auf der Mitteltafel des einstigen Schneewunderaltars (Abb. 219), den er 1519 für den Kanonikus Reitzmann vollendete, Maria in ein reiches Blumenbeet wundersam bettet. Aber planvoller wird die farbige Anlage, wenn auf dem allein erhaltenen Flügel des Altars die Gründung der Kirche S. Maria Maggiore (Abb. 220) in einem schwebenden Gesange roter und weißer Töne erscheint.

Die Tafel, die jetzt im Freiburger Museum hängt, ist das merkwürdigste Stück Malerei, das aus der großen Zeit altdeutscher Kunst erhalten blieb. Die Schilderung des Wunders ist von einer naiven Gläubigkeit erfüllt, die Gebärde von einer verhaltenen Innigkeit, und bei aller festlichen Pracht bleibt der Eindruck von einem leisen Klingen, bei aller Individualisierung im einzelnen die Suggestion einer traumhaft unwirklichen Erscheinung, eines geisterhaften Ent-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0334
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 219 Matthias Grünewald. Maria mit Kind. Stuppach

schwebens. Zum ersten Male in der abendländischen Kunst ist der Sieg der Fläche über den Raum, die Auflösung des Kubisch-Plastischen in der reinen Materie der Malerei vollzogen.

Von dem Schneewunder-Altar, dessen Rahmen allein an der alten Stelle in Aschaffenburg verblieben ist, sind wenigstens Reste von dem Untergang verschont geblieben, dem viele Werke des Meisters geweiht waren. Über einige verlorene Altäre berichten literarische Urkunden, zu anderen sind vorbereitende Zeichnungen erhalten geblieben. Aber obwohl eindringender Forschung manche Bereicherung des Wissens gelungen ist, stützt sich heutige Kenntnis vor allem

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0335
© Universitätsbibliothek Heidelberg

auf die Tafeln aus Isenheim, die anscheinend auch im Lebenswerke ihres Meisters einen Höhepunkt bedeuteten.

Für Grünewald ist nicht wie für Dürer jeder Vorwurf Anlaß zur Erfindung einer idealen Bildrhythmik. Er spürt nicht wie jener der Schönheit der einzelnen Gestalt nach und den Gesetzen im Aufbau eines Antlitzes. Holbein nimmt die Dinge in ihrer einfachen Drastik, gestaltet ein Geschehen als sichtbar einleuchtende Erscheinung. Jeder Mensch ist ihm darstellenswert in seiner individuellen Formung. Grünewald gibt sich ganz dem Stimmungsgehalt einer Situation hin. Er empfindet wie der Lyriker mit jedem Baum, mit jedem Stück Stoff, das er gestaltet. Als Form, als Linie erkennt er nur eine, und das ist die von Ausdruck ganz erfüllte. Das Gesicht des Menschen ist ihm wertvoll nur als der Spiegel seiner Seele.

Darum kann die Einzelform verzeichnet sein, ja sie soll es. Denn die ruhende Form ist ausdrucksarm, und jede Übertreibung ist erlaubt, sofern sie zum Gefühlssymbol wird. Bewegung bedeutet ihm nicht rhythmische Anmut und klare Funktion, sondern ein Schwingen der Flächen.

Für Dürer ist jedes Werk Abschluß und Anfang zugleich, jedes die Vollendung seiner selbst und die Stufe zu einem folgenden. Grünewald konnte in der Wiederholung steigern, aber eine neue Konzeption blieb ihm versagt. Der Pfad, den seine Entwicklung genommen, läßt sich nicht mehr im einzelnen verfolgen. Aber man ahnt ein Bemühen um die Probleme malerischer Entfaltung.

An der Reihe der Kreuzigungsdarstellungen läßt sich der Weg eines Künstlers ablesen, der im Mittag des Lebens seine Höhe erreichte. Im Isenheimer Altar hatte die Vision vom Kreuzestode ihre vollkommenste Verwirklichung gefunden. Nur einmal vermochte ein Mensch das gewaltige Pathos des Leidens so zu erleben. In dem Spätwerke aus Tauberbischofsheim (Abb. 211) wird die Dornenkrone nochmals wüster geflochten, das Lendentuch wilder zerfetzt, das Querholz des Kreuzes heftiger gebogen und das Haupt des Gekreuzigten in der Verkürzung zum Ausdruck grimmigeren Schmerzes verzerrt. Aber die Steigerung bleibt im einzelnen, und an Empfindungsgehalt kommt das zweite Werk dem ersten nicht gleich.

In der Kreuztragung wird ähnlich wie in der Kreuzigung die Geste größer, aber das Pathos erscheint beinahe äußerlich, denkt man an das tiefe Leid der frühen Verspottung mit dem unsäglich rührenden Motiv der weit über die Augen gezogenen Binde und dem leidenden Hängen der müden Hände. Grünewald versucht nun, an Energie der Bewegung den Zeitgenossen es gleichzutun. Aber in der flächenhaften Einstellung der Häscherfiguren

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0336
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

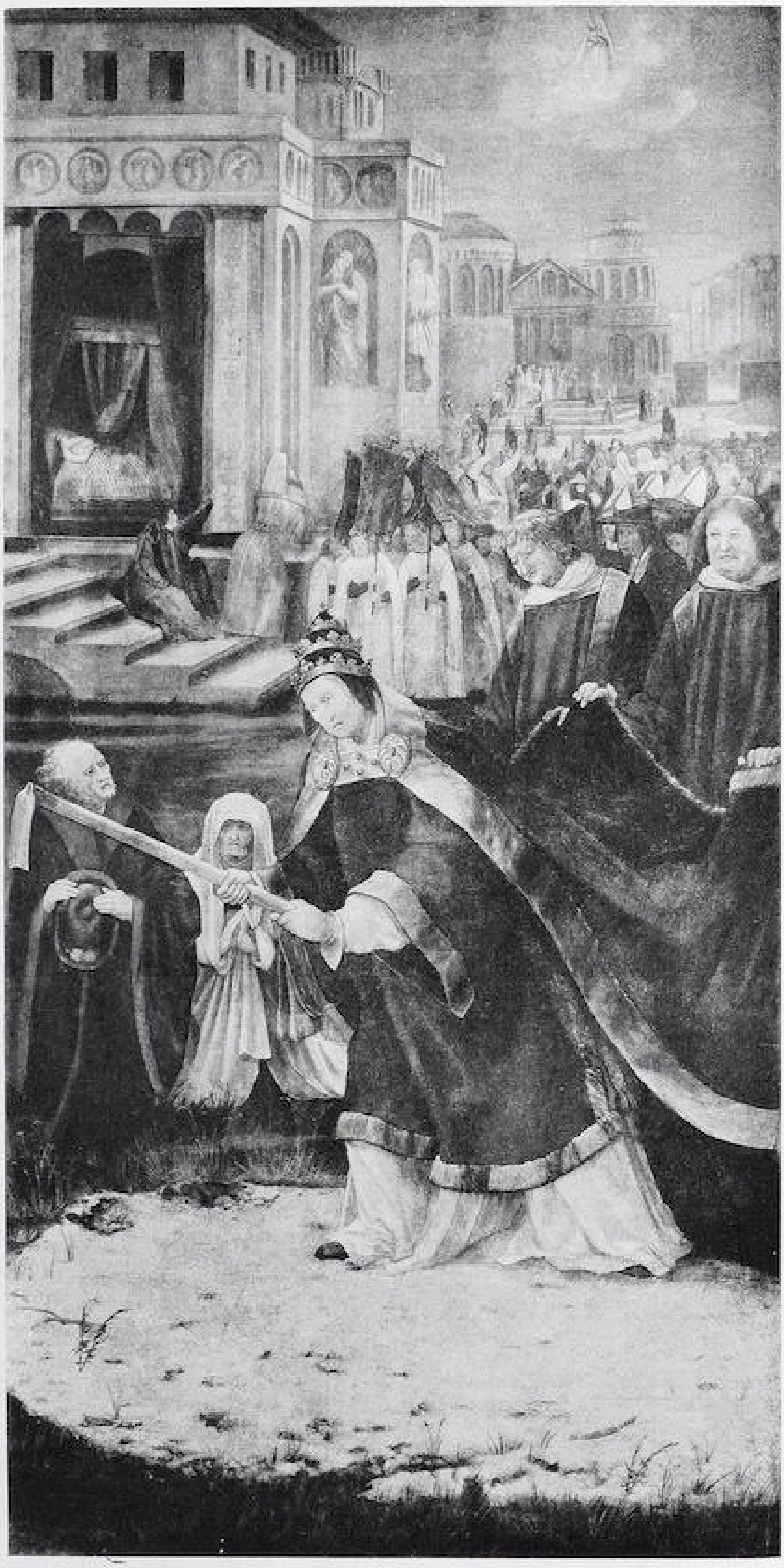


Abb. 220 Matthias Grünewald. Gründung von S. Maria Maggiore
Freiburg i. B., Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0337
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 221 Matthias Grünewald. Die Heiligen Mauritius und Erasmus. München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0338
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

werden Schwächen der Zeichnung offenbar, die der malerische Schwung im Isenheimer Altar überdeckt hatte.

Es scheint, daß in einem Menschenleben nicht zweimal Raum ist zu so gewaltiger Spannung der Kräfte. Naturen von Grünewalds Art kennen kein Haushalten und keine Ökonomie. Die große Dichtung seines Lebens war beschlossen. Der Maler schuf weiter, und reicher noch wurde die Pracht der Materie, die sein Pinsel zeugte. Die modischen Formen der italienischen Renaissance halten ihren Einzug in Grünewalds Werk. Aber man fühlt, wie sie ihm innerlich fremd bleiben. Er gleicht einem alten Manne, nachdem das Werk in Isenheim vollendet ist. Wie ein milder Farbengesang ist das Bild der Gründung von S. Maria Maggiore, und wie ein schimmerndes Leuchten von Silber und Gold breitet es sich über die große Erasmustafel (Abb. 221), die um die gleiche Zeit entstanden ist wie Dürers Apostel.

Dürer, der Mann der Form, zwingt nun den Ausdruck in seine mächtige Erscheinung. Grünewald, der Meister des Ausdrucks, endet in einer stillen und milden Schönheit. Die Komposition des Erasmusbildes gleicht in den Grundzügen ihrer Anlage noch der frühen Verspottung Christi mit den zwei Hauptträgern der Handlung vorn und den zwischen eingeschobenen Füllfiguren. Nur daß nicht mehr altertümlich die Reihen emporsteigen, und daß die Erscheinung an Breite gewonnen hat. Und doch bleibt der eindringlich leise sprechenden Geste des Mauritius noch ein Rest von Enge, der würdevollen Haltung des in ein prunkvolles Bischofsgewand gekleideten Erasmus eine Spur von altertümlicher Befangenheit. An malerischem Reichtum ward dieses Werk zu seiner Zeit nicht übertroffen. An unmittelbarer Gewalt plastischen Daseins konnte es sich mit Dürers Aposteln nicht messen, an sicherer Formenklarheit nicht neben Holbeins Madonna bestehen.

Matthias Grünewald genoß Ehren und Ruhm zu Lebzeiten. Kardinal Albrecht von Brandenburg machte ihn zu seinem Hofmaler in Mainz. Melanchthon nennt seinen Namen neben denen Dürers und Cranachs. Sandrart gibt sein Bildnis und Biographie. Und doch blieb sein Werk ohne Folge zu seiner Zeit, konnte sein Name lange in Vergessenheit fallen. Ein anderer erfüllte, was der deutschen Kunst not tat. Und es war nicht seine Schuld, daß auch er einsam blieb. Vielleicht hätte es nach Dürer eines Grünewald bedurft, eines Mannes, der die große Form in barocken Überschwang zu steigern vermochte. Statt dessen wurden kleine Eklektiker die Erben des Meisters. Grünewalds Werk aber versank, weil es in einer überlebten Zeit wurzelte und darum trotz seiner einzigartigen Größe gerade den nächsten Nachkommen rasch veralten mußte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0339
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 222 Albrecht Dürer. Selbstbildnis. München, Pinakothek

ALBRECHT DÜRER

Der Wandel des künstlerischen Geschehens im Ablaufe der Zeit wird sinnvoll durch die enge Verknüpfung, in der das gesamte Schaffen sich zu dem allgemeinen Zusammenhang einer Entwicklungsgeschichte der Kunst verkettet. Das Genie gibt wohl einen fühlbar stärkeren Impuls, reißt die Zeitgenossen mit sich fort, weist einer Epoche die Richtung. Aber es wächst hervor aus Zeit und Umgebung, und wenn es dem unkundigen Betrachter wie ein leuchtendes Meteor am nächtlichen Firmamente erscheint, so weiß der Erfahrene die Wege der Himmelskörper zu deuten, führt das Phänomen auf seine Ursprünge

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0340
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 223 Albrecht Dürer. Bildnis seines Vaters. 1490
Florenz, Uffizien

zurück, so weit menschliche Forschung die Wege des Weltgeschehens zu ergründen vermag.

Der Kunst der großen Meister hat sich die Geschichtsschreibung zuerst genähert, die leuchtenden Sternbilder trugen ihre Namen, noch ehe man daran dachte, den ganzen gestirnten Himmelskreis aufzuteilen und zu benennen. Sie haben den Charakter des Besonderen, der sie aus der Gemeinschaft der übrigen heraushebt, bewahrt, auch nachdem der Sinn für die größeren Zusammenhänge aufgegangen ist.

In Dürers künstlerischer Tat erfüllte sich das Schicksal der deutschen Malerei. Aber auch sein Schaffen ist determiniert durch Zeit und Umgebung. Die Auseinandersetzung mit der Kunst der italienischen Renaissance war notwendig, und sie wäre auch ohne Dürers Eingreifen erfolgt, wie sie in den Niederlanden zur gleichen Zeit sich vollzog, ohne daß ein ganz Großer dagewesen wäre, die Führung zu übernehmen. Dürers Weg war kein leichter. Noch einmal sammelten sich in ihm alle Spannkräfte nordischer Gotik. Aber er besaß zugleich ein höchst lebendiges Gefühl für die Forderungen seiner Zeit. Er wußte, daß es unfruchtbar gewesen wäre, sich der neuen Formenwelt zu verschließen, die jenseits der Alpen geboren war. Und doch war er nicht der Mann, leichten Herzens sich selbst dem Fremden preiszugeben. So ward sein Schaffen zu einem schweren Ringen, haftet seinem Werk die Problematik des Unerfüllten an vielen Stellen an. Uns Deutschen ward es darum nicht minder wert. Und vielleicht ist es nicht zuletzt dieser Zug, der ihm den Ruhm des deutschesten Meisters eintrug, während andere nordische Künstler, die der gleichen Aufgabe sorgloser sich nahten, mit minder ehrenvollem Namen die Romanisten heißen.

Aus Briefen an seine Freunde wissen wir, daß Dürer in Italien gewesen ist, und in den Werken der Zeit finden sich die Niederschläge der Eindrücke, die er dort empfing. Die Generation, der Dürers Lehrer angehörte, führte die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0341
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 224 Albrecht Dürer. Selbstbildnis. 1493. Paris, Louvre

Wanderschaft nach den Niederlanden. Jetzt gingen die Niederländer selbst nach Italien, und auch für den jungen deutschen Künstler war dieser Weg gewiesen. Gerade in die Zeit von Dürers Jugend fällt die Wendung. Die erste Gesellenfahrt führte den Neunzehnjährigen (1490) nach dem Westen. Der Name Martin Schongauers war weithin berühmt in deutschen Landen, und der Lernbegierige hoffte, in seiner Werkstatt den ersten Halt zu machen. Er kam zu spät. 1491 war unvermutet der Meister gestorben. Es ist nicht sicher, wo und auf welche Art Dürer Ersatz suchte. Er muß in der Gegend, wo Schongauer gelebt hatte, sich aufgehalten haben, denn er zeichnete einen Holzschnitt für einen Basler Verleger, und noch 1494 scheint er — einer Überlieferung zufolge — in Straßburg gewesen zu sein. Im Frühjahr dieses Jahres ist er dann wieder in Nürnberg.

Viele Nachrichten zeugen von Dürers irdischem Dasein. Aufzeichnungen seiner Hand sind erhalten. Er sorgte selbst dafür, daß seine persönlichen Lebensschicksale unvergessen blieben. Er besaß genügend Selbstbewußtsein,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0342
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

sich als Persönlichkeit von historischer Bedeutung zu fühlen. Er begann eine Familienchronik, die zugleich ein Stück Selbstbiographie ist, schrieb ein Reisetagebuch, und durch fortlaufende Datierungen werden seine Zeichnungen und Stiche zu einer Bilderchronik seiner künstlerischen Entwicklung. Von Jahr zu Jahr folgt man dem Lebenswege des Künstlers, und eine Reihe von Selbstporträts legt Zeugnis ab von dem Wachsen seiner äußeren Erscheinung.

Trotzdem bleibt genug noch unklar in Dürers künstlerischer Entwicklung, ist zumal die Geschichte seiner Jünglingsjahre ein Buch mit vielen Rätseln. Alle Bemühung der Forschung brachte noch keine endgültige Klarheit über das Schaffen des jungen Meisters während der vier Jahre seines Aufenthaltes am Oberrhein, und auch die Werke seiner ersten Nürnberger Zeit setzen der Deutung manche Schwierigkeit entgegen. So muß eine Geschichte seiner Kunst mit dem Bekenntnis beginnen, daß das Kapitel vom jungen Dürer noch ungeschrieben ist. An Vorschlägen zur Lösung fehlt es nicht. Es wird mit guten Gründen auf eine Reihe von Werken aus jener Zeit hingewiesen, deren Formengebung im einzelnen mit Dürers späterem Stil sich verbindet. Gehen sie nicht auf Dürer selbst zurück, so bleibt nur der Schluß auf einen Meister aus dem Kreise Schongauers, von dem wir nichts wissen, als daß er auf den jungen Nürnberger tiefgehenden Einfluß übte, da es nicht wohl angeht, ihren Schöpfer umgekehrt von Dürer abhängig zu denken. Die Schwierigkeit wird nicht geringer durch die Einführung dieses großen Unbekannten in die Geschichte von Dürers Lehrjahren. Aber nicht leicht fällt der Entschluß, einen immerhin hypothetischen Jugendstil in das für die spätere Zeit so gut beglaubigte Lebenswerk des Meisters einzugliedern.

So groß die Zahl der Holzschnitte und Zeichnungen ist, die von der neueren Forschung mit der Kunst des jungen Dürer in Verbindung gebracht wurde, so wenig ist bisher von dem Malwerk jener frühen Zeit zutage getreten. Dürer hat im Jahre 1490, ehe er die Heimat verließ, das Bildnis seines Vaters gemalt (Abb. 233), noch in der befangenen Formensprache, die ihm die Lehre seines Meisters Wolgemut vermittelte. Noch auf der Wanderschaft, im Jahre 1493, ist das erste Selbstbildnis des Zweiundzwanzigjährigen (Abb. 224), freier in der Haltung, lebhafter im Ausdruck, beweglicher in der Geste der Hände, reicher in dem modischen Kostüm, entstanden.

Wieviel von Dürerschem Malwerk in den Altären der Werkstätten sich verbirgt, in denen der jugendliche Künstler als Geselle beschäftigt war, läßt sich in Nürnberg so wenig wie am Oberrhein mit Sicherheit feststellen. Man hat Dürers Mitarbeit an Wolgemuts Peringsdörfer Altar vermutet, auf dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0343
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

das Bildnis des fast noch Knabenhaften erscheint, und man hat seine Hand in einem Altar zu erkennen geglaubt, der dem heiligen Dominikus geweiht ist. Als erste selbständige Leistung des jungen Meisters bietet sich endlich eine Folge des Marienlebens, die aus Wittenberg stammt, wo Dürers Gönner, Kurfürst Friedrich der Weise, eifrig für die künstlerische Ausstattung der Kirchen und Schlösser tätig war. Aber man entschließt sich nicht leicht, die matte Arbeit als einziges Zeugnis der malerischen Betätigung des in die Heimat zurückgekehrten Meisters zu nehmen.

Dürer mochte es selbst empfinden, daß seine Lehrzeit noch nicht vollendet sei, daß er noch einmal auf die Wanderschaft gehen müsse, um seinen Meister zu finden. Trotzdem er kurz nach seiner Heimkehr geheiratet und einen Hausstand begründet hatte, entschloß er sich schon im folgenden Jahre zu der Reise über die Alpen.

So wenig über die Einzelheiten der vierjährigen Gesellenfahrt Nachrichten erhalten blieben, so wenig gibt es schriftliche Zeugnisse von dieser ersten italienischen Reise, wenn nicht eine spätere Briefstelle auf Dürers ersten Aufenthalt in Venedig bezogen werden soll. Das ungeschriebene Tagebuch der Zeichnungen ist aber ein ebenso sicherer Beweis, und unter den erhaltenen Gemälden ist eines, das so ganz unter dem Eindruck der Reise steht, daß auch von hier aus der Schluß auf eine Berührung mit dem Kreise mantegnesker Kunst bündig wird.

Fremdartig nach allem Vorausgegangenen steht das Mittelstück des Dresdner Altares (Abb. 225) in Dürers Werk. Unerhört im Umkreise gleichzeitiger deutscher Malerei erscheint ein Madonnenbild, das so sehr alle niederländische Tradition verleugnet und das alte Thema inniger Mutterliebe in ein Bravourstück scharfer Zeichnung und exakter Körperverkürzung umwertet. Es braucht nicht Einzelmotive wie die Fensterbrüstung, auf der das Kind liegt, oder die Putten in kurzen Hemdchen, um die Herkunft aus der venezianischen Malerei zu beweisen. Der mantegneske Charakter der Erfindung wird deutlich genug in jedem Zuge.

Aber keineswegs muß Dürer von nun an ein Schüler Mantegnas heißen. Er hat viel gelernt auf dieser ersten Italienreise, aber er hat nicht alles verlernt. Das Marienbild des Dresdner Altares erscheint in seiner strengen, italienischen Formensprache unverbunden im Werke des Meisters, der schon in den offenkundig später entstandenen Flügeltafeln den Weg zurückfindet zu der spätgotisch knorrigen Bildung, und der in den folgenden Jahren erst den eigenen Malstil entwickelt, den man als den Dürerschen kennt. Gewiß klingt in den Bildnissen, die nun entstanden, in dem schönsten der frühen Selbstporträts

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0344
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 225 Albrecht Dürer. Maria mit Kind (Mittelstück des Dresdener Altars). Dresden

vor allem (Abb. 207), die Erinnerung an Venedig nach. Dürer findet erst jetzt den Weg zu einer freien Größe in der ruhigen Haltung und der klaren Ordnung der Komposition. Aber auch der Meister der Apokalypse verleugnet sich nicht in der Verschränkung der Formen nach der Tiefe, und die barocke Beweglichkeit der Gestalten des Jabach-Altares scheint dem Meister natürlicher angemessen als die in der Fläche entfaltete antikische Standfigur eines bogenschießenden Herakles. Es wäre gegen alle Natur gewesen, hätte Dürer seine ganze Vergangenheit verleugnen sollen. Er hat seine Augen gestärkt an der italienischen Sonne. Aber er blieb darum ein Deutscher, und er blieb ein Nürnberger im engeren Sinne.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0345
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Der Dürersche Stil wird leicht zu sehr als eine absolute Größe genommen. Nur das italienische Element wird in der Mischung gesucht und die Einwirkung von Schongauers Kunst in seinen Kupferstichen erkannt, während seine Bedeutung innerhalb der spezifisch fränkischen Entwicklung außer Betracht bleibt. Ein Jahrzehnt war Dürer nach seiner Rückkehr aus Italien dauernd in Nürnberg ansässig, und er nahm hier die Aufgaben an sich, die seine Vorläufer ihm überlieferten. Neben dem alternden Wolgemut war er jetzt der erste Künstler der Stadt. Er stand einer Werkstatt vor, und Altaraufträge fielen ihm zu wie Zeitblom in Ulm, Holbein in Augsburg. Um das Jahr 1503 entstand der Flügelaltar, den die Paumgärtner bestellten (Abb. 226), im Jahre 1504 ist die Tafel mit der Anbetung der Könige gemalt, die jetzt in den Uffizien zu Florenz hängt (Abb. 227). Das sind Jahre, in denen Zeitblom noch auf der Höhe seines Schaffens stand, der ältere Holbein in der Mitte seiner Laufbahn.

Und nun muß man vergleichen, wie die schwäbischen Meister sich zu den gleichen Aufgaben stellten, um Dürers Lösungen ihnen gegenüber im Zusammenhang nürnbergischer Tradition zu verstehen. Zeitblom gibt in einer Darstellung der Geburt des Kindes nicht mehr als stille Repräsentation. Maria ist das Bildzentrum, zur Rechten liegt das Kind, zur Linken kniet Joseph. Dicht hinter den Figuren schließt die Mauer, und im Ausschnitt erscheinen die Hirten. Ganz ähnlich baute Holbein eine Anbetung der Könige. Neben solchen Darstellungen stehen Dürers Tafeln wie Zeugen einer anderen Welt. Da ist ein Hofraum geschildert mit einem weit vorspringenden Bretterdach. Ganz vorn kniet Joseph. Er blickt bildeinwärts, und von ihm aus in der Raumdiagonale entwickelt sich die Komposition mit dem Kinde, das Englein umspielen, und Maria. Im Mittelgrunde endlich, in gemessener Entfernung, erscheinen die Hirten, die unterwegs sind, das Wunder zu schauen.

So sehr das alles im Gegensatz steht zu gleichzeitigen schwäbischen Formulierungen des Themas, so eng schließt es sich an eine ältere fränkische Darstellung. Die Komposition auf einem Flügel des Landauer Altars, der mehr als ein Menschenalter zuvor entstanden war, gleicht in ihren Hauptzügen der Dürerschen Tafel. Gewiß war alles noch gebunden und einzeln gesehen, was bei Dürer frei und in großen Zügen gestaltet ist, aber die diagonale Anordnung, die ausführliche Situationsschilderung, die Hirten im Mittelgrunde sind bereits da. In Schwaben sucht man vergeblich nach Spuren der gleichen Raumfreude. Dem Franken lag der Sinn für räumliche Entwicklung eines Geschehens nahe.

Ähnlich wie die Geburt vom Paumgärtner-Altar ist die Anbetung der Könige

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0346
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

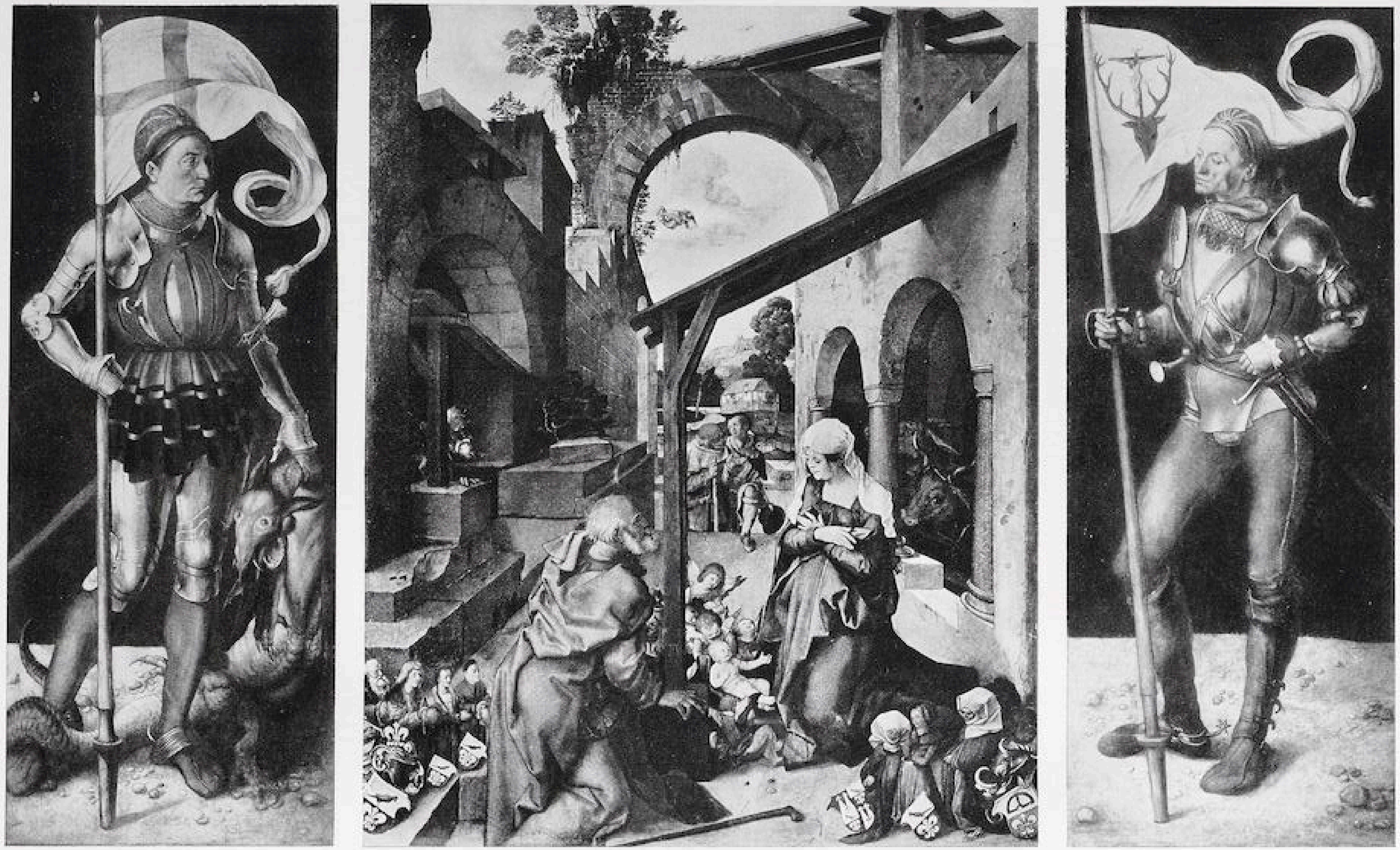


Abb. 226 Albrecht Dürer. Paumgärtner-Altar. München, Pinakothek

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0347
© Universitätsbibliothek Heidelberg

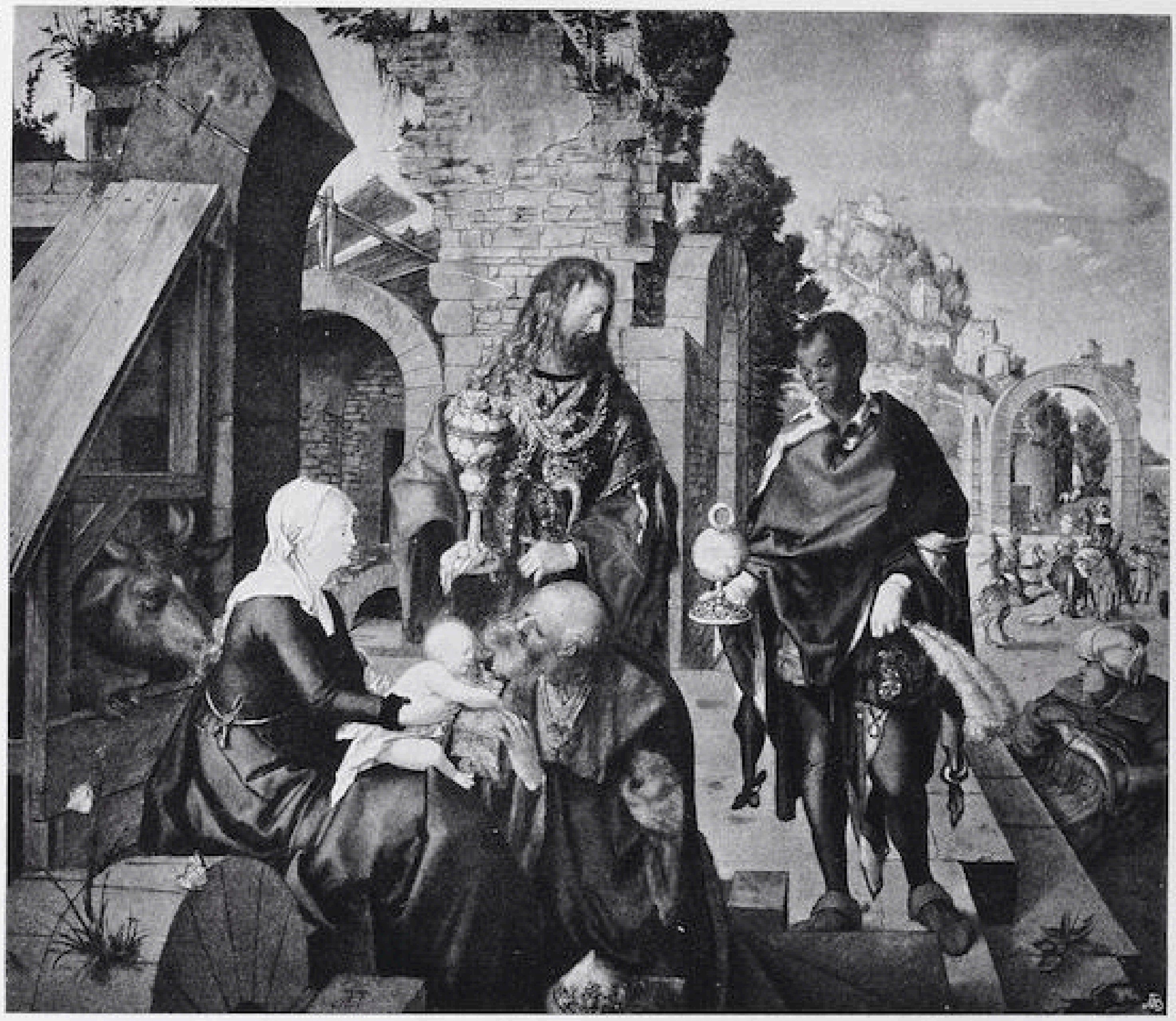


Abb. 227 Albrecht Dürer. Anbetung der Könige. 1504. Florenz, Uffizien

in Florenz gebaut. Es muß wie eine Entdeckung gewesen sein, als man fand, daß für eine Entwicklung von vier Figuren nicht ebensoviel Fläche nötig sei wie für viermal eine, daß man die Figuren gegeneinander sich verschieben lassen könne, und daß die Malerei andere Mittel dafür besitze als die Kunst des Bildhauers im Hochrelief, daß trotz weitgehender Überschneidungen jeder Gestalt ihr volles räumliches Dasein gewahrt bleiben könne. Auf des älteren Holbein Tafel existieren die Figuren nur, soweit sie sichtbar sind. Dürer baut von vorn an seine Komposition in die Tiefe, rückt den knienden König schon bildeinwärts, läßt den zweiten hinter der Gruppe stehen und schiebt durch einen Treppenbau, den er häufig zur Verdeutlichung des Grundrisses gebraucht, den Mohren nochmals weiter zurück. Wieder findet sich die Vorstufe der Dürerschen Komposition in einer Nürnberger Tafel, die dem gleichen Kreise entstammt wie der Landauer Altar, dem Dreikönigsaltärchen der Lorenzkirche, in dem die Anordnung der Figuren ebenfalls von Anfang an die Tiefenrichtung aufnimmt.

Das alles hat mit der gleichzeitigen venezianischen Malerei, die auf Dürer Eindruck geübt hatte, gar nichts mehr zu tun, so sehr hier die Wurzeln lagen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0348
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

für die neue Raumauffassung, die auf dem Wege über Tirol die deutsche Kunst befruchtete. Das waren deutsche Bilder in einem ganz anderen Sinne als die Maria des Dresdner Altars, und es waren Werke nürnbergischer Kunst, die Dürer zu einer neuen Höhe emporhob, ohne doch ihre Tradition zu verleugnen.

Erst die Folgezeit brachte den Umschwung. Als Vierunddreißigjähriger entschloß sich Dürer nochmals zu einer Reise nach Venedig. Das Jahr 1506 verlebte er dort. Nun erst vollzog sich die entscheidende Wandlung, mit der zugleich das Schicksal der deutschen Kunst besiegelt wurde. Es war vieles anders geworden, seit Dürer vor elf Jahren in Venedig geweilt hatte. Bellini lebte noch. Aber Giorgione hatte schon die entscheidenden Werke geschaffen, und Tizian begann seinen Weg. Dürer kann an beiden nicht vorübergegangen sein. Wohl sagt er, Bellini sei „der beste im Gemäl", und man versteht es, daß er, der nun zehn Jahre lang fern von der Bildungsstätte des neuen malerischen Stiles gelebt hatte, den Anschluß da suchte, wo er seiner Anschauungsform noch Verwandtes fand. Tizians malerischer Stil mochte ihm zuerst als unerhörte Kühnheit erschienen sein, aber er begriff es, wohin der Weg führte, und er schrieb in einem Briefe: „Das Ding, das mir vor elf Jahren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr."

Aus dem Gegensatz der Werke, die einst entstanden waren, und die er jetzt geschaffen hat, muß man schließen, was dies für ein „Ding" gewesen sei. Von dem Einfluß der mantegnesken Art, die den Stil der Dresdner Madonna bestimmte, ist nicht mehr eine Spur. So war es das wohl, was ihm nicht mehr gefiel. Bellini selbst hatte seinen Altersstil entwickelt, der weit ab führte von der quattrocentistischen Befangenheit seiner Jugend. Es galt nicht mehr ein wissenschaftliches Bemühen, ein Lösen schwieriger Probleme der Körperzeichnung und Raumdarstellung. Die Kunst der neuen Zeit war eine schöne Erfüllung, der Jubel vollentfalteten Könnens. In diese Stimmung trat Dürer ein. Er besaß nicht die glücklichen Gaben eines Tizian. Er kam selbst aus drückender Enge, aus einer Enge, der schon das kleinste Stück Freiheit eine neue Welt dünkte, und nun sollte er sich hineinfinden in all die Pracht und den Glanz.

Das Bild, das er in Venedig malte, zeugt von den Eindrücken, die er empfing (Abb. 206). Da ist der groß geführte Pyramidenbau, der die ganze Breittafel beherrscht, nicht unähnlich Tizians Bildern der Zeit, wie der schönen Kirschenmadonna in Wien, und die großen Gestalten der Knienden lassen an das Bild des Jacopo Pesaro denken, der den heiligen Petrus verehrt. Der Engel mit der Laute zu Füßen Mariens übertrifft in dem rauschenden Schwung der Bewegung schon die ruhigen Musikanten von Bellinis großer Akademiemadonna. Der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0349
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Gedanke an Palma steigt auf. Und wie fern bleiben die unentwickelten Knäblein des Dresdner Altars! Die Absicht auf räumliche Entfaltung eines Geschehens ist beiseite gestellt, wie in Venedig selbst die Ideen des alten Jacopo Bellini jetzt wenig mehr galten. Große Repräsentation ist das Stichwort; nicht Wahrheit, sondern Schönheit das Ziel. Jetzt erst hat auch Dürer die Linie der fränkischen Entwicklung verlassen. Diese Tafel verbindet nichts mehr mit den Altären des alten Wolgemut. Eng schließen sich an die in der Bildfläche gebreitete Zentralgruppe die Reihen der rückwärts Knienden, und knapp über ihren Köpfen steigt der landschaftliche Grund empor.

In der Zeit des Rosenkranzbildes hat Dürer das bekannteste seiner Selbstporträts (Abb. 222) gemalt, das jetzt in der Münchener Pinakothek hängt. In der reinen Frontalität, dem breiten Aufbau, den gleichmäßig an beiden Seiten zu den Schultern absteigenden Linien der Haare ist das Porträt dem Altarbilde unmittelbar gleich. Denkt man zurück an das Selbstbildnis des Jünglings von 1493, das noch Erinnerungen an den oberrheinischen Kunstkreis enthielt, und weiter an das eindringlich beobachtete, durch Körperschiebung und Hintergrund interessant gemachte, mit aller Liebe für das Detail behandelte Selbstbildnis von 1498 in dem stutzerhaften Anzug, so überrascht nun der getragene Ton, die ernste, fast feierliche Würde. Dürer demonstriert an sich selbst das Gesetz der reinen Schönheit. Er hat den eigenen Kopf nach Regeln konstruiert, mit denen er dem Idealtypus des Menschen auf der Spur zu sein glaubte. Und neben der freien Schönheit der großen Venezianer steht er doch wieder als der Stubengelehrte, der nicht schwellendes Leben gestaltet, sondern mit theoretischer Erwägung ihm nachgeht.

Dürer hat immer schwer gearbeitet. Ihm ging die Form nicht leicht von der Hand. Man kann in seinen frühen Kupferstichen nachrechnen, wie er Stücke aus italienischen Kompositionen vorsichtig einsetzt. Auf solche Art war man im 15. Jahrhundert zu arbeiten gewohnt. Man fügte die Teile zusammen, und oft läßt das fertige Werk noch ahnen, daß das Einzelne eher dagewesen ist als die Idee des Ganzen. Noch in Venedig setzte Dürer so seine Detailstudien zum Bilde zusammen, und wenn eine Zeichnung mit zum Gebet aneinandergelegten Händen zu verschiedenen Zeiten in Gemälden verarbeitet wird, so ist das ein sicherer Beweis dafür, daß er mit vorhandenem Studienmaterial zu rechnen gewohnt war. Der Johannesknabe der Zeisigmadonna, die noch in Venedig entstand, stammt im Motiv von Tizians Kirschenmadonna. Nur daß Dürer deutlicher sein will, und daß Tizians schöne Weite, in der die Glieder bequem sich entfalten, zu einer harten Enge zusammenschrumpft.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0350
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 228 Albrecht Dürer. Christus unter den Schriftgelehrten. 1506. Rom, Palazzo Barberini

Daß Dürer kein Improvisator war, geht aus solcher Arbeitsweise deutlich hervor. Das Rosenkranzbild nahm fünf Monate Zeit in Anspruch. Der Stolz des Künstlers spricht aus der Inschrift, die das meldet. Und wenn ein Bild in fünf Tagen entstand, wie die Halbfigurenkomposition des Christus im Tempel (Abb. 228) — diesmal rühmt sich der Meister der schnellen Arbeit — so ist es darum nicht leichthin in einem Wurf entstanden, vielmehr erst recht ein Sammelbecken vorhandener Studien, die nur hier, wo im wesentlichen mit Zufallsmaterial gerechnet werden mußte, da die Zeit für eigene Modellzeichnungen nicht zureichte, ganz und gar nicht zu einem einheitlichen Ganzen sich fügen wollten. Das Bild, das den venezianischen Halbfigurenkompositionen nacherfunden ist, bleibt ein vergrößertes Studienblatt, auf dem ein Zufall Hände und Köpfe nebeneinander fügte.

Die Hände zuerst. Denn Dürer war immer vor allem stolz auf seine Kunst der Händezeichnung. Hier glaubte er gewiß, den Venezianern weit überlegen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0351
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 229 Albrecht Dürer. Apostel Paulus. Studie zum Helleraltar. 1508. Berlin, Kupferstichkabinett

zu sein. Er empfand es nicht, wie seltsam das spätgotische Gewächs der knochigen Hand zu der reinen Face-einstellung des Selbstbildnisses steht. Und so ist das Geflecht der vier kraus bewegten Hände im Mittelpunkte der Tafel mit dem Jesusknaben unter den Schriftgelehrten eine Erinnerung an die Formensprache des Veit Stoß, die den Italienern gerade als das Fremdartige imponieren mochte, aber deutlich genug zeigt, daß Dürer auch jetzt nicht seine Vergangenheit verleugnen konnte.

Und doch war es auch ein Abschied. Hier, wo nicht Zeit blieb, viel zu bedenken, taucht der alte Formenvorrat noch ein letztes Mal auf. Solche Hände kehren nicht wieder in Dürers Werk, auch nicht als er in die Heimat zurückgekommen war und nun das Haus am Tiergärtnertor bezog, in dessen niedrigen Stuben wir noch heut den Meister fleißig kläubelnd hinter den blinden Scheiben zu sehen glauben. Er hatte nun doch zu tief hineingeschaut in italienische Art, um in dem Erbe der altfränkischen Kunst noch Dinge finden zu können, die ihm taugten. Leicht gab seine Natur nicht her, was er von ihr verlangte. Er mußte ihr abtrotzen, was gegen seine Handwerksübung ging. Und er fand Trost in der Theorie, mit der er, schon ehe er nach Venedig zog, den Weg zu der rechten Art sich zu erschließen glaubte. Angeregt durch den vielgewandten Jacopo de' Barbari, der 1500 nach Nürnberg gekommen war, bemühte sich Dürer in mannigfachen Versuchen, der wahren Schönheit mit Maß und Zirkel auf die Spur zu kommen. Er konstruierte Figuren und Köpfe nach eigenem System, und schon bevor er nach Venedig ging, fanden diese Studien in dem Kupferstich mit Adam und Eva einen vorläufigen Abschluß. Die Figuren wurden flüssiger, beweglicher, als er sie nach seiner Rückkehr

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0352
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

in malerischer Umsetzung noch einmal versuchte. Aber die theoretischen Interessen waren nicht versiegt. Und als er vor die Aufgabe gestellt war, in einer Marter der Zehntausend ein vielfiguriges Bild zu schaffen, verließ er sich nicht auf den naiven Raumsinn, dem er früher vertraute, als er das gleiche Thema im Holzschnitt gestaltete und nach alter Weise mit dem Gelände kräftig bergan ging, um durch eine übergreifende Kulisse die Fernsicht abzutrennen, sondern er suchte in einem französischen Regelbuch das passende Schema, dem er seine Gestalten einschrieb. So entstand ein kaltes Werk. Es fehlt der einende Gedanke, und bei all dem grausamen Morden ist doch keine rechte Bewegung in der Tafel, die vielmehr einem Bilde harmlosen Spazierganges gleicht. Es herrschte mehr Ökonomie in der Massenverteilung des alten Holzschnitts, und wenn die Raumtiefe nach optischem Gesetz nun besser gelang, so ist der Nerv der Darstellung durchschnitten und das Leben verloren.

Dürer, der einmal berufen schien, ein Meister räumlich sprechender und reich bewegter Komposition zu werden, ist jetzt der Mann der großen Repräsentation. Als feierlich ruhende Gruppe baute er sein umfangreichstes Altarbild, das Jakob Heller im Jahre 1507 für die Dominikanerkirche in Frankfurt bestellte. Von mühsamer Arbeit berichten unfrohe Briefe. Die Mitteltafel sollte Dürer ganz eigenhändig ausführen, und er tat es, in dem Willen, hier sein Meisterstück zu geben und ein Werk zu schaffen, das aller Nachwelt seinen Ruhm erhalten sollte. Das Schicksal wollte es anders. Im 17. Jahrhundert ging das Bild durch Brand zugrunde, und nur eine schlechte Kopie und kärgliche Stiche geben Zeugnis von dem Verlorenen.

Für die Himmelfahrt Mariens wählte Dürer die ruhige Geste der Krönung. Unten schart er die Jünger um den geöffneten Sarkophag. Bewegung gibt er auch hier nicht, und an dem großen Schwung der Tizianschen Assunta gemessen, die neun Jahre später entstand, scheint bei Dürer alles starr in seiner Größe. Die Zahl der noch heut erhaltenen Studien zu dem Gemälde beweist die Sorgfalt und zugleich die Mühe der Arbeit. Und diese Studien entwickeln sich nicht zum Bilde. Die einmal gefundene Form wird nicht leicht mehr verändert. Das eine schmiegt sich nicht weich zum anderen, sondern hart steht neben hart. Dürer hatte Grund, die prachtvolle Gewandstudie zur Rückenfigur des stehenden Paulus (Abb. 229) ins Bild zu übertragen. Sie war eine Erfindung, um die ihn mancher beneiden durfte. Er selbst hat sie noch zweimal verwendet, und sie diente auch seinem Bruder noch zu einem Bilde. Ähnlich großartige Gewandmotive blieben sogar in Italien nicht ohne Folge. Andrea del Sarto machte Anleihen bei Dürer. Aber in die Komposition tragen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0353
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

diese Studien etwas unbeweglich Starres, eine statuarische Gemessenheit, im Gegensatz zu der spätgotischen Beweglichkeit, die trotz der italienisch beeinflußten Körpermotive Dürers Stil noch in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts bewahrte.

Was Dürer nun, nachdem er zum zweiten Male aus Italien heimgekehrt war, unter großer Komposition verstand, zeigt am reinsten das letzte in der Reihe der drei Altargemälde, die in diesen Jahren vollendet wurden, die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit (Abb. 230), die das Allerheiligenbild heißt, weil sie für die allen Heiligen geweihte Kapelle des von Matthäus Landauer gestifteten Zwölfbrüderhauses bestimmt war. Mit der kräftigen Kontrastbewegung der zwei Hauptgruppen, die sich in der Diagonale gegenüberstehen, gibt Dürer freier und klarer als in den zwei vordersten Aposteln der Himmelfahrt einer vielfigurig bewegten Versammlung den kompositionellen Halt. Hier klingt etwas von der gelösten Symmetrie der raffaelischen Stanzen. Man fühlt sich an die Disputa erinnert, die auch zeitlich mit Dürers Tafel nahe zusammengeht. Die rein zentral geordnete Gruppe der Dreifaltigkeit beherrscht als ruhende Form die bewegten Scharen der Anbetenden. Was ähnlich im Heller-Altar versucht war, ist jetzt zur Lösung geführt. Zugleich nimmt Dürer die räumliche Anordnung komplizierter. Die Reihen der rückwärts Knienden versinken hinter den vorderen Gestalten. Das bedeutet eine überraschende Verschiebung des Standpunktes. Altertümlich bleiben noch die ansteigenden Kopfreihen der oberen Gruppen. Das kühnste aber ist das Wagnis, das Ganze als himmlische Erscheinung zu gestalten, den Beschauer mit in die Lüfte zu erheben und die Erde weit unter ihm in der Tiefe verschwinden zu lassen. Noch einmal kann man an Raffael denken, an die Vision des Hesekiel, die ein Jahr vor Dürers Allerheiligenbild entstand. Aber alle diese Analogien bedeuten nicht mehr Entlehnungen, sondern nur die gleiche Richtung der Problemstellung, und gerade für das Emporheben einer Darstellung über die Erde weit in die Wolken liegen die Vorstufen in Dürers eigenem Werk, in dem Kupferstich mit dem Großen Glück und besser noch dem Kampfe Michaels mit dem Drachen in der Holzschnittfolge der Apokalypse oder dem anderen Blatt mit Johannes vor der himmlischen Erscheinung, wo zugleich die altertümlich kreisförmige Anordnung der Gruppe um den Thron des Herrn neben der neuen Raumkomposition den Weg zeigt, den Dürer im Zeitraum eines Jahrzehntes durchmessen hat.

Das Allerheiligenbild blieb Dürers letzte große Figurenkomposition im Gemälde. Mehr noch als bisher rückte die Tätigkeit für Kupferstich und Holz-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0354
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 230 Albrecht Dürer. Allerheiligenbild. 1511. Wien, Gemäldegalerie

schnitt in den Vordergrund, zumal seit 1515 die umfangreichen Aufträge des Kaiser Max den Meister zeitweise ganz in Anspruch nahmen. Nur gelegentlich entstehen kleinere Tafeln, Studienköpfe, Madonnenbilder in seltsam knappem Ausschnitt, alle frostig und konstruiert. Dürer scheint müde geworden. Es ist eine Zeit des Ermattens.

Erst die Jahre 1520 und 1521 bringen wieder ein einschneidendes Ereignis und in der Folge eine Neubelebung des malerischen Schaffens. Dürer ging nochmals auf Reisen. Diesmal waren die Niederlande sein Ziel. Der äußere Anlaß war ein praktisch-geschäftlicher. Kaiser Karl V. sollte das Jahresgehalt bestätigen, das Maximilian dem Meister ausgesetzt hatte, und Dürer suchte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0355
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

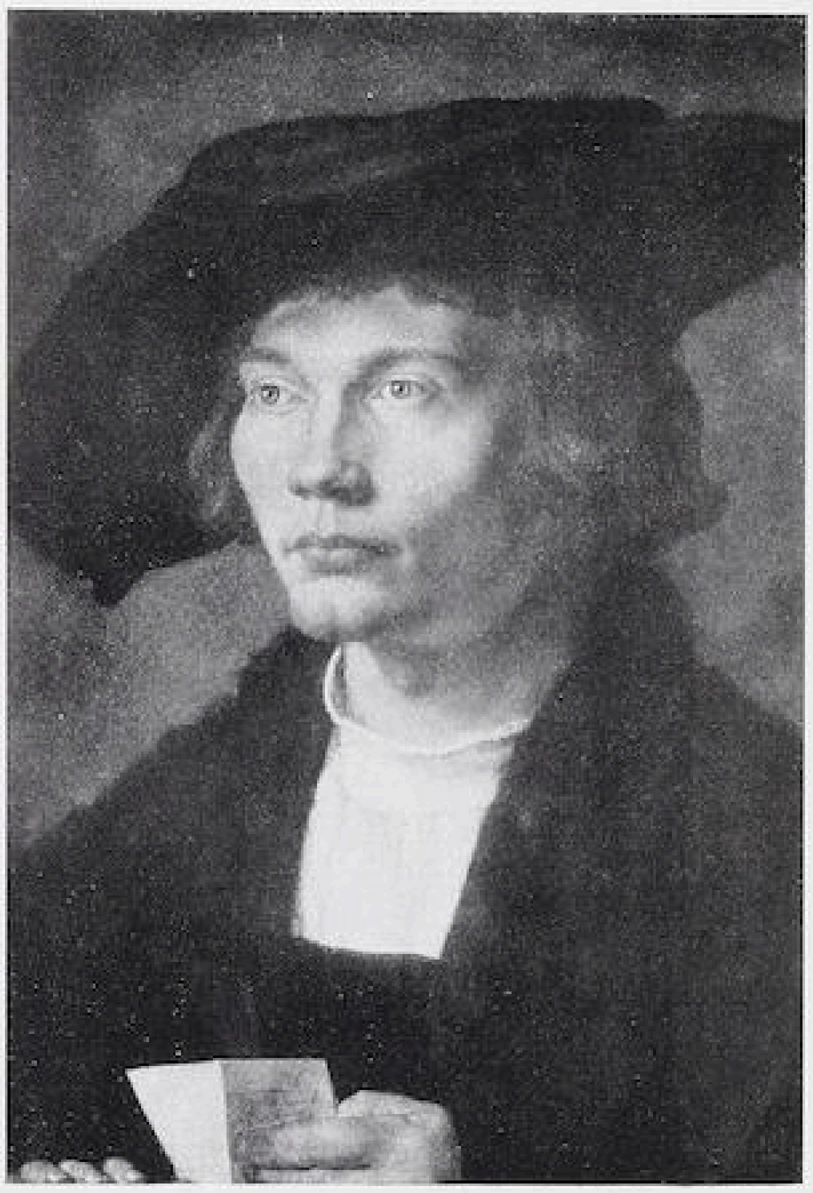


Abb. 231 Albrecht Dürer. Barent van Orley. 1521
Dresden, Gemäldegalerie

eine persönliche Begegnung mit dem jungen Herrscher. Er stand nun als Fünfzigjähriger in einem Alter, in dem neue Eindrücke nicht mehr so leicht verarbeitet werden wie in den empfänglicheren Jahren der Jugend. Und doch spürt man den Antrieb, den Dürer wieder in der Fremde empfing, deutlich genug in der weichen und großflächigen Modellierung der Porträts dieser Zeit, allen voran dem des jugendlichen Barent van Orley, das unterwegs im Jahre 1521 entstand (Abb. 231). Hier ist nichts mehr von der eigenwillig krausen Linie, nichts von der vielteiligen Bewegung der Flächen. Breit liegt der Schatten auf der Wange. Ruhig blicken die Augen. Einfach lagern die Hände. Es gibt dem Bilde Größe, wie der Raum knapp gefüllt ist, wie der Rahmen zweimal das Barett überschneidet und eng den großen Kopf faßt.

Wie immer, so verblaßt auch diesmal die Wirkung des Fremden in der Heimat. Der Holzschuher hat wieder den stechenden Blick (Abb. 232). Die Freude an der Linie ist zurückgekehrt, und die Modellierung geht peinlich ins Einzelne und Kleine. Aber in den berühmten Aposteln (Abb. 233) bleibt doch die Lust an der großen Fläche und der malerischen Modellierung. Dürer selbst sah in den zwei Tafeln sein künstlerisches Testament. Der Gedanke mag lange in ihm geschlummert haben. Oft finden sich Anklänge in dem früheren Werk. In dem Bilde des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten erscheint der Typus des Paulus in einem ersten Stadium der Entwicklung, und die Ähnlichkeit der Anordnung mit den Flügeln von Bellinis Frarialtar legt den Gedanken nahe, daß schon in Venedig der Plan zu dem Werke entstand. Nun spricht Dürer ein letztes Mal sein Wort von großer Draperie und von würdevollen Charakterköpfen, von festem Stehen und sicherem Greifen der Hände. Das alles vereint sich zum Eindruck eines männlichen Ernstes, der diesen Tafeln zu allen Zeiten hohe Bewunderung sicherte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0356
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Ohne Zweifel waren die zwei schmalen Bilder ursprünglich als Flügel eines Triptychons gedacht. Welche Darstellung für das Mittelfeld bestimmt war, ist nicht bekannt, aber wir wissen, daß zwei Bildgedanken Dürer in seinen letzten Jahren beschäftigten, eine Kreuzigung und eine Maria im Kreise von Heiligen. Wieder sind Einzelstudien erhalten, und die malerische Behandlung der Köpfe wie der Draperien, in denen wenig mehr von dem spätgotischen Liniengekräusel zu spüren ist, hebt diese Zeichnungen ebenso gegen alle früheren ab wie unter den Gemälden das Bildnis des Barent van Orley.

Abb. 232 Albrecht Dürer. Hieronymus Holzschuher. 1526
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Wichtiger aber als diese weitgetriebenen Detailstudien sind die zahlreichen Kompositionsentwürfe für das große Marienbild (Abb. 234). Das ist etwas, was Dürer in seiner früheren Zeit nicht gekannt hatte. Die Sorge für das einzelne setzte rasch ein, sobald das Gerüst nur eben fertigstand. Nun schreibt er in flüchtigen Linien, immer aufs neue versuchend, die Umrisse des Ganzen. Ein Entwurf löst den anderen ab. Der Plan des Bildes entwickelt sich, verändert sich vor seinem inneren Auge. Man hat diese Zeichnungen getadelt, weil sie den kalligraphischen Strich der früheren Zeit vermissen lassen. Aber das gerade zeichnet sie vor allen übrigen aus, daß der Hand kaum Zeit bleibt, der Eingebung zu folgen, daß sie schnell schreiben muß und darum oft flüchtig gestaltet.

Es war der Ertrag der niederländischen Reise, daß Dürer angesichts einer fremden Kunst lernte, im großen zu sehen, was er noch in Venedig nicht verstanden hatte, als er den alten Bellini als den besten pries und nicht die andere malerische Leistung in den Werken des Giorgione und Tizian erkannte.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0357
© Universitätsbibliothek Heidelberg

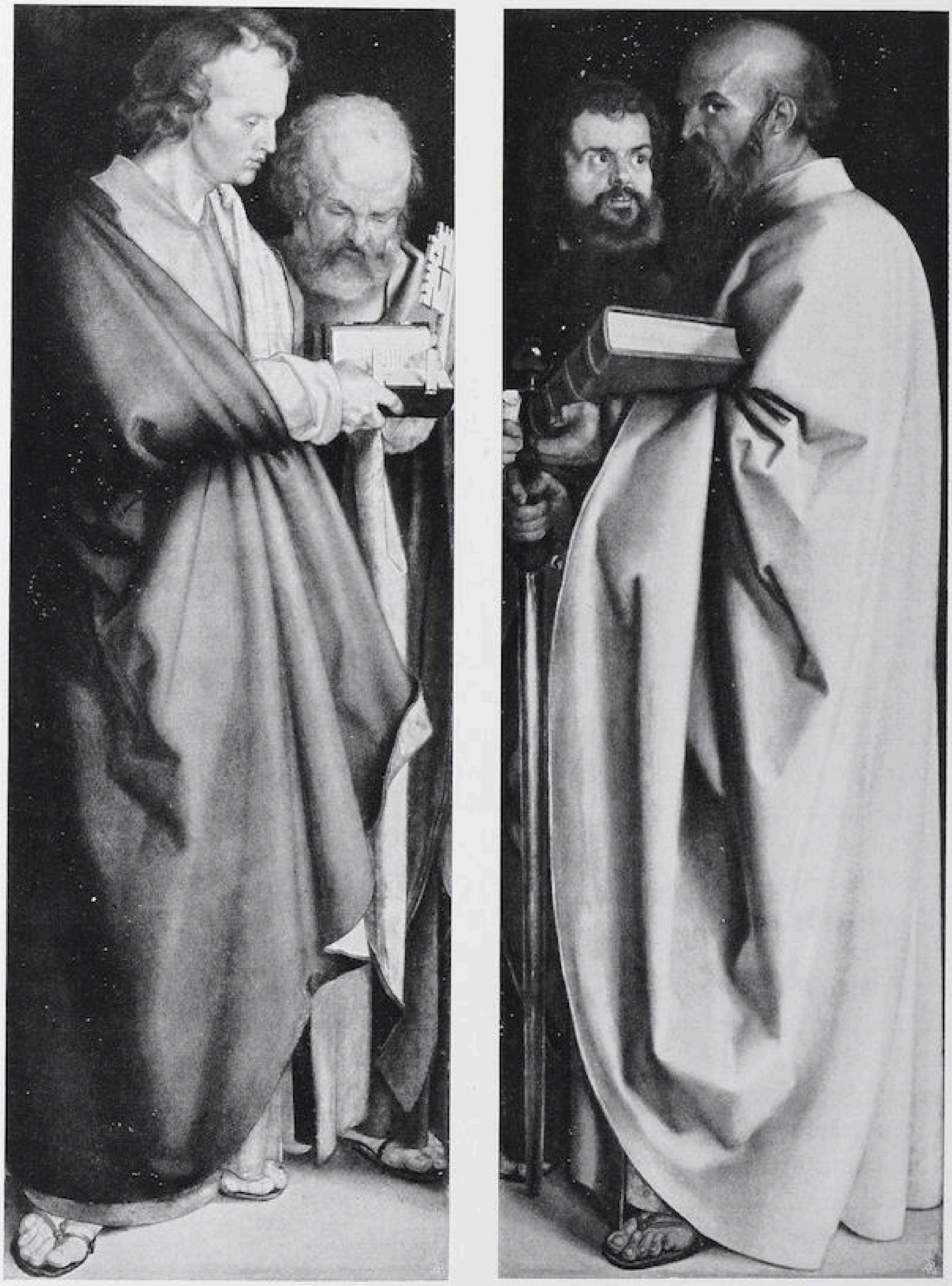


Abb. 233 Albrecht Dürer. Die vier Apostel. 1526. München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0358
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

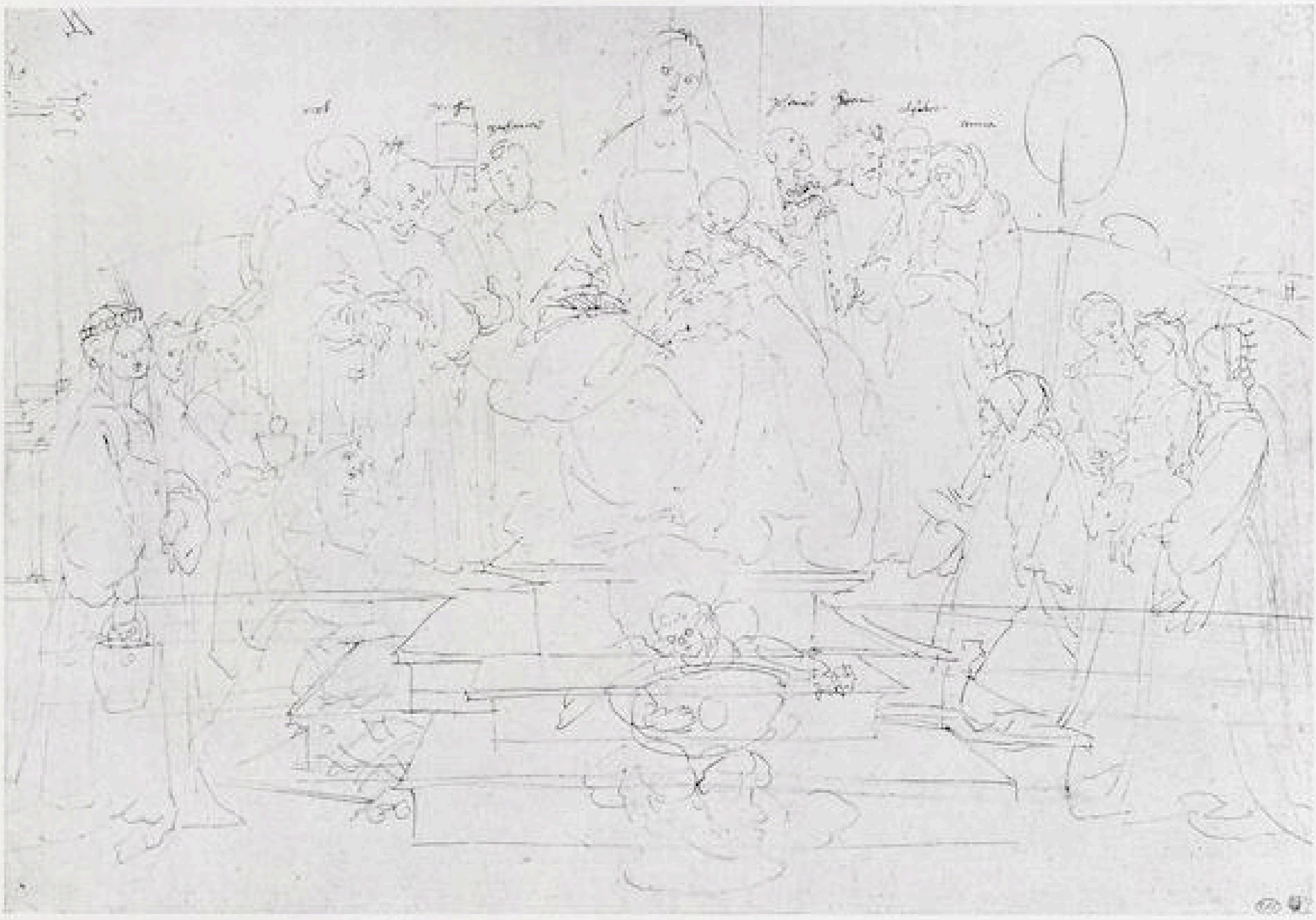


Abb. 234 Albrecht Dürer. Entwurf für ein Marienbild. Um 1521. Paris, Louvre

Das Werk, in dem diese letzte Erfahrung niedergelegt werden sollte, gelangte nicht mehr zur Reife. Es ist wohl möglich, daß Dürer selbst daran verzweifelte, mit seinen anders gewohnten Händen zu vollenden, was sein inneres Auge sah, und was er nur in flüchtigen Umrissen zu Papier zu bringen vermochte. Einen gewaltigen Weg hatte der Schüler des Wolgemut und Schongauer zurückgelegt.

Mehr und mehr zog Dürer sich zurück vom künstlerischen Schaffen und widmete seine Kraft der Vollendung theoretischer Schriften, die ihm seit langem am Herzen lagen. Ein Lehrbuch der Geometrie, ein Traktat über die Befestigungskunst und ein Buch über die Proportionen des Menschen sind die letzten Werke Albrecht Dürers. Die Drucklegung der Proportionslehre erlebte er selbst nicht mehr. Er starb im Jahre 1528, ohne sein letztes Wort gesprochen zu haben.

Andere sorgten für die Herausgabe des gedruckten Werkes, andere nahmen sich seiner theoretischen Bemühungen an. Aber was er in den vielen Zeichnungen zu seinem großen Marienbilde geplant hatte, verstand keiner der Schüler, die mit dem sichtbaren Erbe zu wuchern wußten und Dürers Gold in Scheidemünze umsetzten, die aber das Unvollendete nicht zur Gestaltung zu bringen vermochten.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0359
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 235 Hans von Kulmbach. Mitteltafel des Tucheraltars. 1513. Nürnberg, Sebaldkirche

HANS VON KULMBACH UND DIE DÜRER-SCHULE IN NÜRNBERG

Es ist schwer, Grünewald als Lehrer zu denken. Seine Kunst war in zu hohem Maße persönlich. Ihn erfüllte ganz die Sorge um das eigene Werk. Er konnte nicht Schüler bilden, denn es wäre eine gefährliche und höchst verderbliche Lehre gewesen, die er ihnen auf den Weg zu geben hatte. Seinem Gefühle vertrauen zu dürfen, ist das Vorrecht des Genies allein. Den anderen gebührt das Gesetz. Grünewald gab es sich selbst. Er fand die Gestalt, die er brauchte. Aber sie war nur für ihn allein geschaffen. Seine Kunst ist höchste Subjektivität, und sie taugt nicht den vielen. Dürer dachte nicht so. Er fühlte in sich eine Mission. Über die individuelle Schöpfung hinaus sah er eine Neubegründung der Kunst vor sich. Der harte Weg, den er selbst gegangen war, sollte den Jüngeren erspart bleiben. Er teilte seine Erfahrungen mit. Seine Stiche fanden weite Verbreitung in den Werkstätten der Maler, und an vielen Stellen begegnet man der Wirkung seiner vorbildlichen Kompositionen.

Neben dieser weiteren Dürer-Schule bildete sich die engere der Meister, die in persönlicher Beziehung mit ihm standen, die seinen Umgang genossen, die Arbeitsgemeinschaft mit ihm verband.

Die erste Generation der Schüler Dürers wurzelte gleich ihm selbst noch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0360
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

im 15. Jahrhundert. Als Meister einer Werkstatt brauchte Dürer Lehrlinge und Gesellen, die ihm zur Hand gingen, und die seiner Arbeitsgewohnheit sich fügen mußten, um seinen Absichten zu folgen. So fand das Dürersche Handwerk Verbreitung, und während der Meister seinen Stil umbildete und entwickelte, lebte seine frühere Art fort im Werke selbständig gewordener Gesellen.

So gewiß Dürer in anderem Sinne ein Künstler heißen darf als sein Lehrer Wolgemut, der noch ganz ein Handwerksmeister vom alten Schlage war, so wenig darf man doch übersehen, daß der Betrieb der Dürerschen Werkstatt sich nicht viel von dem der älteren Malerateliers in Nürnberg entfernt haben kann. Erst in Venedig sah Dürer, was freie Künstlerschaft bedeute. „O, wie wird mich noch der Sunnen frieren“, schrieb er dem Freunde, „hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer.“ Kein Geselle rührte die große Tafel der Himmelfahrt an, die er nach seiner Heimkehr für den Kaufmann Heller in Frankfurt malte. Aber die handwerklichen Voraussetzungen seines Schaffens blieben die mittelalterlichen. Die freie Pinselführung Tizians lag ihm fern. Und er klagte schwer über das fleißige Kläubeln und die Mühsal der Arbeit.

Dürer fühlte selbst, daß er Unmögliches wollte, daß er seine beste Kraft vergeudete, und er schwur es ab, noch einmal ein solches Werk zu unternehmen. Und doch galt seine Sorgfalt nur der einen Mitteltafel. Die Malereien der Flügel wurde fremden Händen anvertraut, und es ist nicht einmal sicher, ob Dürer wenigstens der erste Entwurf in allen Teilen verblieb. Denn zu dem Heller-Altar gehören zwei Tafeln, die unzweideutig die Hand Matthias Grünewalds weisen. Sie müssen Teile der feststehenden Seitenflügel gewesen sein, und es ist möglich, daß sie erst in Frankfurt nachträglich dem fertigen Altar angefügt wurden. Denkbar ist es allerdings, daß Grünewald im Jahre 1508 in Nürnberg weilte und von Dürer zur Mitarbeit an dem Werke herangezogen wurde. Ihm wäre dann vollkommen freie Hand gelassen worden, während die Nürnberger Maler, denen die übrigen Teile anvertraut wurden, sich an Dürers Entwürfe zu halten hatten.

In der Folge scheint sich Dürer an diese neue Art der Zusammenarbeit gewöhnt zu haben. Er lieferte die Zeichnung und überließ die Ausführung anderen Kräften, denen die Hände frei waren für solche Arbeit.

So entstand das bedeutendste Werk des Hans von Kulmbach, das noch in Nürnberg an seiner alten Stelle verwahrt wird, der große Altar, den der Propst und Domherr Lorenz Tucher in St. Sebald aufstellen ließ (Abb. 235). Schon Sandrart wußte, daß die Zeichnung von Dürer stammte, und die Nachricht wird bestätigt durch den erhaltenen Entwurf, den das Berliner Kupferstichkabinett verwahrt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0361
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 236 Hans von Kulmbach. Bekehrung des Paulus. Florenz, Uffizien

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man den Tucher-Altar von St. Sebald das schönste Bild des venezianischen Stiles auf deutschem Boden nennt. Das venezianische Kolorit hat Kulmbach besser begriffen als sein großer Meister, gleichgültig ob er selbst in der Lagunenstadt gewesen ist oder nur von Jakob Walch die Handwerksgewohnheiten der Italiener übernahm. Helle, starke Farben sind ihm eigen. Es sind die Farben, die Dürer in Venedig gebrauchen lernte, die Farben des Bellini und Cima. Aber das Blau der Maria in Kulmbachs Bild ist voller und reicher als die kalte Farbe Dürers, und die Massen sind besser abgewogen als in den leicht bunt wirkenden venezianischen Bildern des Meisters. Komplementäres Rot und Grün in breiten Flächen hält die Flügel zusammen und führt im Mittelbilde zur Steigerung ins Lichte und Reiche, wo

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0362
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 237 Hans von Kulmbach. Anbetung der Könige. 1511
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

zu Füßen Marias ein ganz in venezianischem Geiste erfundenes Engelkonzert auch in die formale Komposition eine erhöhte Lebendigkeit einträgt.

Sandrart nennt in seiner kurzen Nachricht, die er dem Neudörfer entlehnte, Kulmbach einen Schüler des Dürer und des Jacopo de'Barbari. „Hans v. Culmbach, der die lange Tafel a. 1513 Herrn Doctor Sixt Tucher, Propsts Gedächtnuß neben der Sacristei zu St. Sebald gemacht hat, ist sein Lehrjung gewesen", sagt Neudörfer am Schlusse seiner Notiz über Jacob, genannt Walch. Man muß dieser Nachricht Glauben schenken, und eine gewisse Manieriertheit

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0363
© Universitätsbibliothek Heidelberg

der Bewegungen und der gestreckten Proportionen, mag ebenso als Erinnerung an den italienischen Meister gedeutet werden wie die gern etwas schief gestellten kleinen Köpfe der Frauen.

Auf Grund der noch deutlichen Anlehnung an Jacopo de' Barbari ließen sich einige erhaltene Gemälde vermutungsweise der frühen Schaffenszeit des Meisters zuschreiben, an deren Ausgang die um 1509 entstandene Folge von acht Darstellungen aus der Legende der Apostel Petrus und Paulus zu setzen ist. Die manierierten Köpfe mit dem halb geöffneten Mund und struppig gelockten Haupt- und Barthaar, die schiebenden Bewegungen mit ihrer auffallenden Vorliebe für Schrägrichtungen sichern die Zuschreibung der Tafeln. In der Erfindung der Kompositionen ist die Abhängigkeit von Dürer nicht leicht zu verkennen. Das Schema des Engelkampfes aus der Apokalypse ist fast wörtlich übertragen auf die nach den vier Richtungen der Windrose auseinandersprengenden Reiter einer Bekehrung Pauli (Abb. 236). Man könnte fragen, ob nicht auch hier Dürersche Entwürfe zugrunde liegen. Aber die Lahmheit der Anordnung verbietet die Annahme. Es fehlt die elementare Wucht Dürerscher Komposition. Der gelehrige Schüler hatte die Theorien des Meisters gut verstanden. Er geht mit seiner Figurenordnung mutig in die Raumtiefe. Aber es fehlt das Überzeugende ebenso in dem entsetzten Auseinanderstieben der vier Reiter wie in der Bewegung des alten Henkersknechtes, der die Zuschauer der Enthauptung des Paulus eilfertig hinwegdrängt, ohne daß diese erst den Versuch gemacht hätten, sich zu nähern.

Innerhalb der ersten Schaffenszeit Kulmbachs, an deren Abschluß der Tucher-Altar steht, läßt sich eine chronologische Abfolge der Werke im einzelnen kaum glaubhaft begründen. Einflüsse Jacopos de' Barbari kreuzen sich mit denen Dürers, und es entsteht ein eklektisches Stilprodukt, dem eigene Entfaltung versagt zu sein scheint. Um so erstaunlicher ist darum die Wendung, die Kulmbachs Kunst nahm, als er im Jahre 1514 den Ort seiner Tätigkeit nach Krakau verlegte, wo er dem unmittelbaren Eindruck Dürerscher Kunst entrückt war.

Schon der Anbetungsaltar des Jahres 1511 (Abb. 237), das erste inschriftlich datierte Werk Kulmbachs, dessen Flügel zum Teil noch in Krakau erhalten sind, scheint für eine dortige Kirche bestimmt gewesen zu sein, und vielleicht trug der Ruhm dieser Gemälde dem Meister den größeren Auftrag für die Altäre in der neu hergerichteten Marienkirche ein. Anklänge an Altdorfers Stil werden kenntlich in den phantasievollen Erfindungen des Katharinenaltars. Die Möglichkeit, daß Kulmbach auf dem Wege nach Krakau in Regensburg haltgemacht habe, ist nicht von der Hand zu weisen. Spezifische Eigentümlichkeiten Altdorferscher Gestaltungsform kehren wieder. Aber darüber hinaus wird der allgemeine Zug

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0364
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 238 Hans von Kulmbach. Bekehrung der hl. Katharina. Vom Katharinen-altar. 1514. Krakau, Marienkirche

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0365
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

der Zeit wirksam in der neuen räumlichen Grundlegung der Kompositionen, in überraschenden Erfindungen, romantischen Waldlandschaften und stimmungsvoll poetischen Motiven. Die Bekehrung der heiligen Katharina vor dem Marienbilde, das ihr der kniende Klausner weist (Abb. 238), ist ebenso auf diesen neuen Märchenton gestimmt wie die Himmelfahrt der Heiligen, deren Körper über hochragenden Bergen von einer Schar von Engeln sorgsam emporgetragen wird.

Im Jahre 1519 war Kulmbach wieder in Nürnberg, und ebenso überraschend wie die freie Wendung in den zwei Krakauer Altären ist die Rückkehr zu den Dürerschen Werkstattgewohnheiten in den wenigen Werken, die aus der Zeit bis zu seinem Tode im Jahre 1522 erhalten sind. Möglicherweise ist die Verbindung Kulmbachs mit Dürer, auf die durch die Vorzeichnung zum Tucher-Altar ein Licht geworfen wurde, in Nürnberg enger gewesen, als es sich heute noch erweisen läßt. Jedenfalls gehört sowohl die Marienkrönung in Wien wie der Annenaltar in St. Lorenz zu Nürnberg, von dem ein Flügelpaar die Münchener Pinakothek besitzt, wieder in den unmittelbaren Einflußkreis der Dürerschen Kunst, und alle Anklänge an Altdorfer, alle Beziehungen zum Donaustile, alle Freiheit einer auf den Grundlagen räumlichen Daseins errichteten Komposition scheinen endgültig verloren.

Man muß annehmen, daß bis an sein Lebensende Kulmbach mit Dürer in enger Verbindung geblieben ist. Dürer mochte es wissen, daß seines Schülers geschmeidige Kunst besser berufen war, die Aufträge zu erfüllen, die der Bedarf der Kirchen stellte. So entstand in Kulmbachs Werkstatt eine Reihe großer Altäre. Und seine besondere Manier wirkte wiederum schulbildend, so daß nur mit Vorsicht die fernerstehenden Werke seines Stiles dem Namen des Meisters verknüpft werden dürfen.

In diesen weiteren Ausläufern der Werkstatt berührt sich Kulmbach mit dem zweiten nürnbergischen Meister, der zur gleichen Zeit unter Dürers Einfluß seinen besonderen Stil entwickelte. Die Klärung des Kulmbachischen Kunstcharakters führte zur Wiederentdeckung dieses ungefähr gleichaltrigen Dürer-Schülers, des Wolf Traut, dessen Monogramm auf dem Artelshofener Altar (Abb. 239) zutage kam. Der Altar ist sowohl inschriftlich wie literarisch bezeugt. Es ließ sich erweisen, daß er identisch ist mit dem einzigen von Neudörfer erwähnten Werk des Meisters. Von Wolf Traut heißt es da: „Dieser Traut ist des alten Trauten Hannsen, der den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viele erbare Herren conterfeyet und in seinem Alter erblindet, nachgelassener Sohn, war dem Vater in der Kunst des Malens und Reissens hoch überlegen. Er malet (ao. 1502) die Altartafel in der Capelle bei St. Lorenzen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0366
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

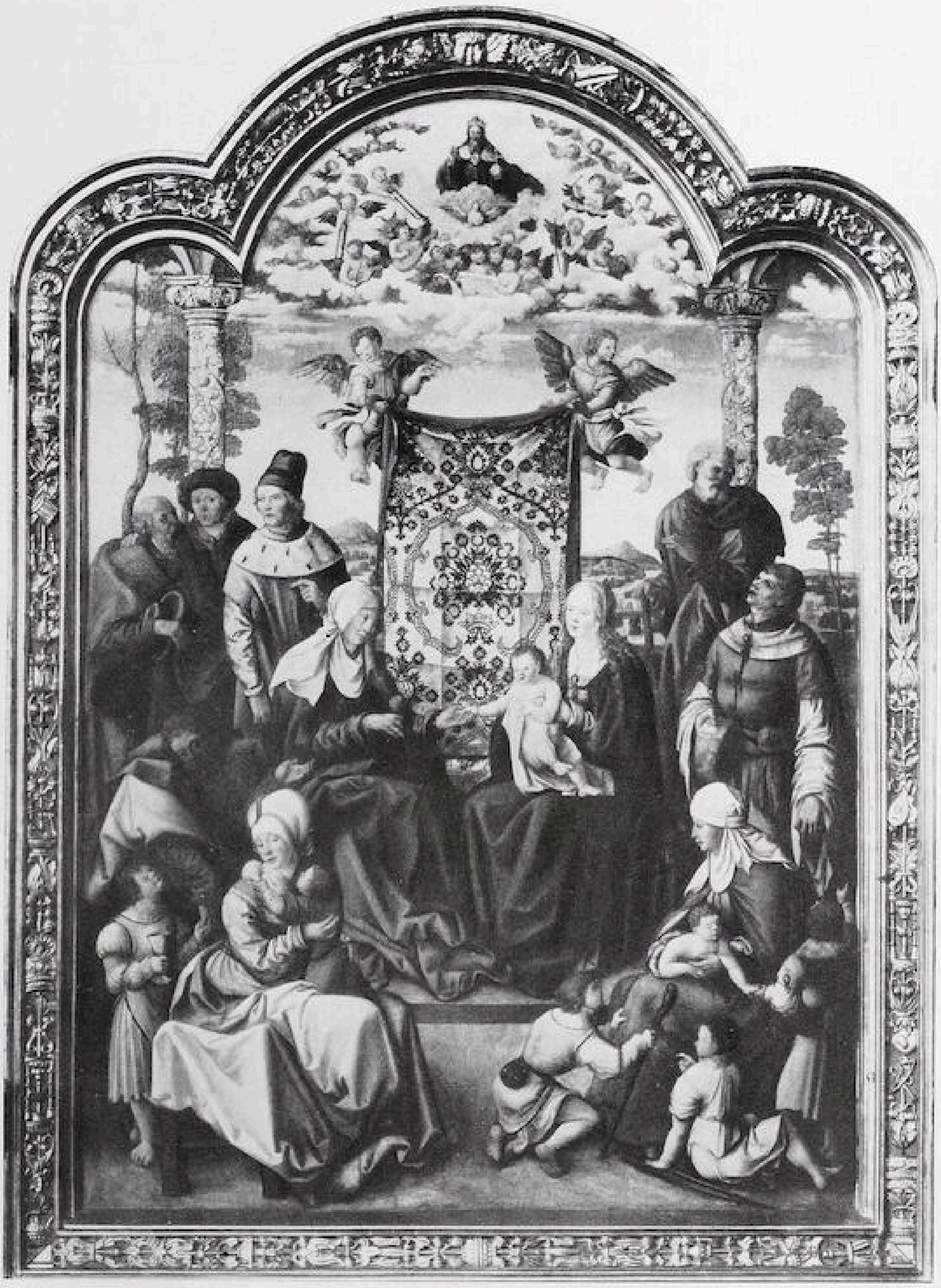


Abb. 239 Wolf Traut. Heilige Sippe. Mitteltafel des Artelshofener Altars. 1514
München, Nationalmuseum

so Cunz Horn erbauet und mit großem Ablaß aus Rom seines Verhoffens geziert hat Er, Traut, blieb ledig und war im Leben mit Hermann Vischer Rothschneider also einig, als wären sie Brüder gewesen. Darum er auch dabei war, als dieser Vischer bei Nacht unter dem Schlitten zerstoßen ward." Von der Kunst des alten Hanns Traut, der hier genannt ist, haben wir keine Vor-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0367
© Universitätsbibliothek Heidelberg

stellung, obwohl in Erlangen die Zeichnung eines heiligen Sebastian erhalten blieb, auf die Dürer schrieb: „Dy hatt Hans trawt zu Nornmirchkg gemacht." Die Übereinstimmung mit dem Sebastian des Peringsdörffer Altars reicht nicht zu, diesen als Arbeit des Hanns Traut zu bestimmen. Seine künstlerische Persönlichkeit muß vorläufig für verloren gelten. Seine besondere Art geht auf in dem allgemeinen Stil der nürnbergischen Kunst, deren Führer Michel Wolgemut ist. Auch Wolf Traut gehört nicht zu den selbständigen Geistern seiner Zeit. Im Holzschnitt hat er sein Bestes gegeben. Das muß auch Dürers Meinung gewesen sein, denn für seine Holzschnittarbeiten zog er ihn zur Mithilfe heran, aber er vertraute ihm, so weit wir sehen, nicht eigene Zeichnungen zu malerischer Übersetzung. Dafür wußte Traut selbst den Reichtum an Bildkompositionen, die Dürer geschaffen, zu nutzen. In dem um 1511 vollendeten Hochaltar der Johanniskirche zu Nürnberg, dem ersten uns zugänglichen Werk des Wolf Traut, werden Dürers Holzschnitte vielfach verwertet. Die Kompositionen der eben erst entstandenen zwei Schnitte des Johannesmartyriums finden sich wieder, daneben Reminiszenzen aus der kleinen Passion und aus der Apokalypse. Wo Dürer versagte, mußte aber auch Schongauer noch herhalten. Stilistische Bedenken gab es nicht. Nach alter Übung werden Kompositionen stückweise zusammengetragen, und noch weniger als innerhalb der einzelnen Tafeln besteht zwischen den verschiedenen Stücken der zwei Flügelpaare ein innerer Zusammenhang der Teile. Traut ist ein Malerhandwerker, er schreibt eine leicht kenntliche, charakteristische Pinselschrift, aber ihm eignet nicht ein künstlerischer Stil. Er fügt sich leicht dem Vorbilde, dem er folgt. Seine Werke verknüpft nicht mehr als die besondere Typik und Faltengebung und der farbige Charakter.

Die empfindsame Art der oft schräg gestellten Köpfe, die Vorliebe für schlanke Proportionen sind ihm mit Kulmbach gemeinsam. Dagegen sind seine Typen härter und weniger lebendig. Kulmbach öffnet die Münder gern zum Sprechen. Trauts Menschen bleiben stumm. Den Gewändern, die er malt, fehlt der weiche Stoffcharakter. Das Faltenwerk fällt steif und unlebendig. Die Färbung besitzt nicht die Tonigkeit Kulmbachs. Sie ist heller und bunter. Im Artelshofener Altar leuchtet ein kräftiges Grün, dem zweierlei Rot kaum die Wage zu halten vermag. Gelb und reines Gold steht zu kräftigem Blau als zweites Paar von Komplementärfarben.

Ein reichhaltiges Werk läßt sich auf Grund des Münchener Altars und bezeichneter Holzschnitte Wolf Traut zuschreiben. Die Handschrift des Künstlers findet sich in zahlreichen Arbeiten der Dürer-Schule, die im wesentlichen dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhundert angehören.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0368
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 240 Barthel Beham. Die Kreuzauffindung. 1530. München, Pinakothek

Je weiter man sich von dem sicheren Stil Kulmbachs oder Trauts entfernt, um so mehr gerät man in das breite Gewässer der gleichzeitigen Nürnberger Kunst, die nun ganz im Zeichen Dürers steht. Es wird kaum lohnen, die erhaltenen Altäre an die Werkstätten aufzuteilen, in denen jetzt im gleichen Stile gearbeitet wurde. Selbst Dürers Bruder Hans scheint nicht des Interesses würdig zu sein, das um seines Namens willen ihm entgegengebracht wurde. Es ist viel Mühe darauf verwendet worden, seiner Hand im Holzschnittwerk des Meisters nachzuspüren. Ein Altar mit der Anbetung der Könige zeigt Hans Dürer als unbedeutenden Nachahmer, der ängstlich kopierend aus dem Formenschatz des Bruders ein dürftiges Werk zusammenbaut.

Einer selbständigen Weiterbildung des Dürerschen Stiles war keiner der Schüler fähig, deren Wirksamkeit sich im Schatten einer weit überragenden Meisterschaft vollendete. Es scheint, daß in Nürnberg nicht Raum war für andere Meister neben dem einen, der für die Jahrzehnte seines Schaffens der Kunst der Vaterstadt den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte.

Erst in einer zweiten Generation seiner Schüler fand Dürers Sehnsucht nach der großen Form und der klaren Schaubarkeit Erfüllung, wenn auch zumeist nur in zierlichen Kupferstichen, die ihren Schöpfern den Namen der Kleinmeister

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0369
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 241 Jörg Pencz. Veit Hirschvogel. Karlsruhe, Kunsthalle

eingetragen haben. Aber Barthel Beham hat doch ein Gemälde wenigstens hinterlassen, das in seiner ruhigen Abgewogenheit als die festlichste Komposition der von Dürer begründeten neuen Kunst gelten darf. Seine Kreuzesfindung (Abb. 240) unterscheidet sich durch die überlegene Ökonomie der Anlage wie durch den Reichtum der Gruppenbildung, der das Rahmenwerk einer im Geiste der italienischen Renaissance erfundenen Architektur malerisch untergeordnet ist, von allen ähnlichen Tafelbildern der Zeit. Das Bild war für den Bayernherzog Wilhelm IV. gemalt, in dessen Dienst Barthel Beham trat, nachdem er wegen ketzerischer Umtriebe Nürnberg hatte verlassen müssen, und für seinen fürstlichen Gönner schuf er die Bildnisgalerie des Wittelsbacher Hauses, mit der er in die Reihe der tüchtigen Porträtmaler seiner Zeit eintritt.

Wenn aber einer unter den Schülern Dürers den großen Stil der neuen Menschendarstellung verstanden hat, so war es nicht Beham, sondern Jörg Pencz, in dessen Kompositionen etwas von der festlichen Pracht Veroneses vorausgeahnt, in dessen lebensgroßen Bildnissen (Abb. 241) Bronzinos klassische Meisterschaft ihr Gleichnis zu finden scheint. Dürers Menschen selbst bleiben in einer altertümlichen Enge befangen neben der freien und großartigen Entfaltung, die Pencz dem deutschen Bildnis gegeben hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0370
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 242 Hans Schäufelein. Männlicher Kopf. Wien, Gemäldegalerie

HANS SCHÄUFELEIN

Der Einfluß, den Dürer auf seine Zeitgenossen übte, weist weit über die Grenzen des Weichbildes seiner Heimatstadt hinaus. Es gehörte ein starker und selbständiger Geist dazu, sich von dem Eindruck einer so überlegenen künstlerischen Potenz freizuhalten. Wer in anderer Umgebung ein Meister gewesen wäre, reiht sich hier willig in die Zahl der Schüler ein.

Das gilt von einer ganzen Reihe von Künstlern, die nicht fränkischem Stamme zugehören, deren Formenschrift und malerische Gesinnung weit abführt von der des Nürnberger Meisters, die aber zu irgendeiner Zeit in nähere Berührung mit ihm gekommen, nun ein Lebenlang etwas von den Strahlen dieser Sonne reflektieren.

Trotzdem bleibt die künstlerische Ausdrucksform der Stämme und Landes-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0371
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

teile noch in dieser Zeit deutlich geschieden, und starke Persönlichkeiten geben sogar jetzt erst der Kunst mancher Städte das spezifisch eigene Gepräge. So wirkte in Nördlingen Hans Leonhard Schäufelein. Er ist wahrscheinlich dort geboren. Jedenfalls entfaltete er in der Stadt als reifer Meister von 1515 bis zu seinem Tode im Jahre 1539 oder 1540 seine Haupttätigkeit. Nördlingen liegt zwischen Augsburg und Nürnberg, und diese beiden Kunstzentren wurden maßgebend für die Bildung des besonderen Stiles der Schäufeleinschen Kunst.

Ein 1512 datierter Brief des Jost de Negker an Kaiser Max läßt den sicheren Schluß zu, daß Schäufelein, der für die Holzschnittunternehmungen des Kaisers tätig war und auch die Werke Augsburger Verleger mit Illustrationen schmückte, um diese Zeit in der Reichsstadt weilte. Weniger sicher ist eine spätere Nachricht Beyschlags: „In diesem Jahre (1515) brachte er das schöne Altarblatt von Nürnberg mit, welches er unter Dürers Aufsicht malte.“ Ob Beyschlag gut berichtet war, vermögen wir heut nicht mehr nachzuprüfen, da sich kein Bild namhaft machen läßt, auf das seine Notiz bezogen werden könnte. Den Zusammenhang Schäufeleins mit Nürnberg betonen aber mit großer Beharrlichkeit alle älteren Schriftsteller. Ein triftiger Grund, ihn zu leugnen, liegt nicht vor, zumal die Typenbildung ohne die Kenntnis von Dürers Frühwerken nicht möglich ist. So muß man annehmen, daß der junge Schäufelein in Dürers Werkstatt beschäftigt gewesen ist, und in der Tat zeigt der große Altar vom Jahre 1502, der jetzt in Ober-St.-Veit bei Wien verwahrt wird, bereits deutlich die Züge seiner Handschrift.

Greifbar wird Schäufeleins Persönlichkeit aber erst in einem bezeichneten Bilde, das die Jahreszahl 1508 trägt (Abb. 243). Hier erscheint er als ein fertiger, seiner selbst sicherer Meister, und es fällt schwer, ihn im Jahre 1515 wieder unter Dürers Aufsicht arbeitend zu denken, zumal seine besondere Handschrift sich mit großer Konsequenz ausbildet, und der Künstler auch in seinen Kompositionen sich so sehr von dem Nürnberger Meister freizuhalten weiß, daß selbst in den häufigen Passions- und Mariendarstellungen nur entfernte Anlehnungen an Dürersche Erfindungen festzustellen sind.

Ein eigener Gefühlston geht durch alle Werke Schäufeleins. Eine weinerliche Empfindsamkeit charakterisiert ihn von der frühen Zeit an. Es läßt sich oft beobachten, daß Künstler, die mit so weicher Stimmungsnote beginnen, bald in Manier verfallen. Jugendliche Lyrik wird zur Grimasse des Alters. Schäufelein verzieht den Mund gern schräg, um ihm um jeden Preis Ausdruck zu geben. Der Kopf wird schief gestellt, um die Richtung nochmals zu betonen. Der Bart schiebt sich nach der Gegenseite, wie von einem heftigen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0372
© Universitätsbibliothek Heidelberg

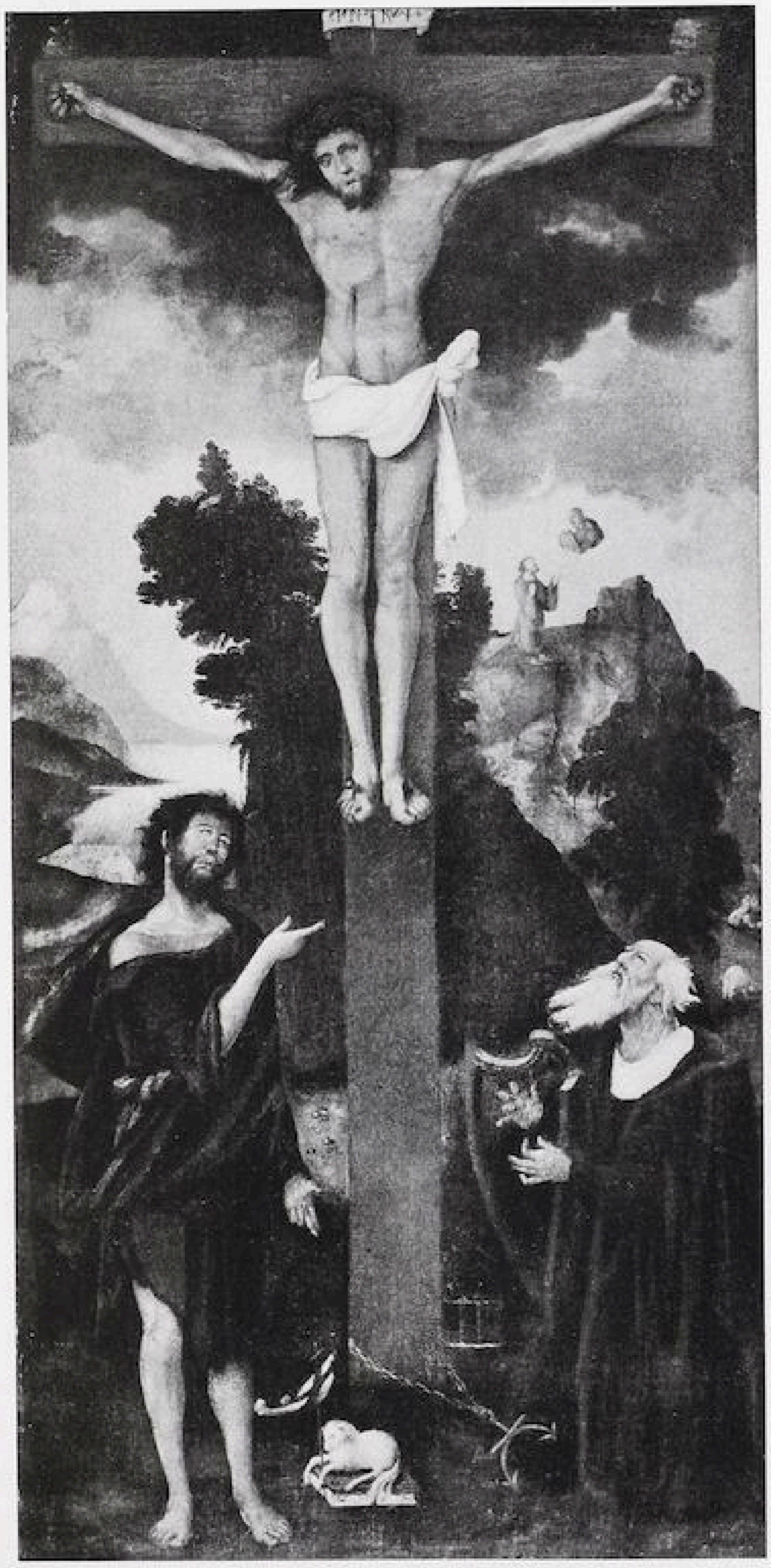


Abb. 243 Hans Schäufelein. Christus am Kreuz. 1508. Nürnberg

Luftzug abgedrängt, um den Kontrast durch die Wirkung der Schrägrichtung zu verstärken. Etwas Ausfahrendes hat der Strich. Die ruhende Form wird überall mit Bewußtsein gemieden. Der Kronreif, der dem Gesicht durch horizontalen Abschluß die gehaltene Fassung geben sollte, schiebt sich über der Stirn in die Höhe, biegt sich in einer S-Linie aufwärts, weil der Künstler in diesem Strudel von Bewegung kein Motiv der Ruhe verträgt. Aus ähnlicher Absicht erklärt sich die Behandlung der Gewänder. Langgezogene, feine Parallelfalten markieren scharf die Bewegungsrichtungen. Anfang und Ende nur wird durch kleinteilige Knitterlagen betont (Abb. 244).

Diese eigentümliche Faltenbildung Schäufeleins findet in der gleichzeitigen Plastik auffallende Analogie. Schnitzaltäre, deren Ursprung nach Augsburg deutet, zeigen ähnliche Behandlung des Gewandes in vielen langgezogenen Parallelen. Will man Tafelbilder Schäufeleins mit plastischen Werken zu Flügelaltären verbunden denken, so liegt es nahe, unter Arbeiten dieses Stiles zu suchen, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß eine oder die andere unter

Abb. 244 Hans Schäufelein. Krönung Mariens. Um 1520
München, Pinakothek

den augsburgischen Holzskulpturen auf Entwürfe des Malers zurückgeht, der zwar in Nördlingen Bürgerrecht genoß und eine umfangreiche Tätigkeit entfaltete, aber ebenso in der Kunst Augsburgs seine Stelle behauptet. Auch die Farbengebung Schäufeleins weist eher nach Augsburg als nach Nürnberg. Schon auf weite Entfernung spricht ein Bild seiner Hand in der koloristischen Haltung eine andere Sprache als eine Tafel Kulmbachs. Statt der lichten Farbigkeit der nürnbergischen Malerei bevorzugt er tiefe Töne, die zu einheitlicher Stimmung gebunden werden. Ein sattes Rot und dunkles Blau sind die Hauptfarben. Grün und Orangebraun geben die komplementäre Lösung. Einheitliche Wirkung ist durch Beschränkung auf ganz wenige Töne erzielt. Zweifarbig schillernde Stoffe werden gern verwendet, um Kontraste zu vermitteln.

Augsburgische Form scheint allmählich die Erinnerung an Dürers Kunst zu verdrängen. Wenn Schäufelein eine frühere Darstellung der Beweinung Christi im Jahre 1521 durch eine neue Fassung (Abb. 245) selbst korrigiert, so tut er es nicht im Geiste der vorgeschrittenen Dürerschen Kunst, sondern in einem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0374
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 245 Hans Schäufelein. Ziegler-Altar. 1521. Nördlingen, Georgskirche

allgemein augsburgischen Charakter. Man hat die Heiligen, Elisabeth und Barbara, von den Flügeln des Ziegler-Altars (Abb. 246) auf die entsprechenden Heiligenfiguren von des älteren Holbein Sebastiansaltar zurückführen wollen. Etwas von der Stimmung dieser zarten Wesen klingt wirklich hier nach. Wichtiger aber ist die kahle Renaissancearchitektur typisch augsburgischen Gepräges, in der die heiligen Frauen stehen, mehr noch die über die Brüstung vortretenden Füße der Heiligen Paulus und Konstantin auf den feststehenden Flügeln, und endlich die Komposition der Mitteltafel in ihrer räumlichen Plastik, die jederseits mit einer deutlich von den übrigen abgelösten Stehfigur einsetzt, rechts dem Hauptmann in einer modischen Haltung, wie sie etwa Breu um diese Zeit am besten zu zeichnen verstand.

Durch Schäufeleins Wirksamkeit wurde Nördlingen künstlerisch zur Tochterstadt Augsburgs. In Nördlingen wirkte Schäufeleins persönliche Art schulbildend, und sie fand eine provinziell entartete Fortsetzung im Werke des Sebastian Dayg, der die Form seines Vorbildes in einen flüchtigen Dekorationsstil abwandelte. Alle Eigenarten Schäufeleinscher Kunst, seine Kompositions-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0375
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 246 Hans Schäufelein. Die Heiligen Elisabeth und Barbara
Vom Ziegler-Altar. 1521. Nördlingen, Rathaus

weise, seine Typen, seine Gewandanlage, sein Farbengeschmack gehen auf seinen Nachfolger über, um in dessen Werk in beinahe karikierender Übertreibung zu erscheinen.

Zu der alten Nördlinger Weise Herlins führt kaum mehr ein Weg. Von dem Geiste des Ortes, der in der stillen Beschaulichkeit des alten Meisters sich zu spiegeln schien, bleibt keine Spur. Verallgemeinerte Idealtypen treten an die Stelle porträtähnlicher Abbilder Nördlinger Bürger. Schäufeleins persönlicher Stil schuf nicht eine neue Nördlinger Malerei, weil er nicht aus dem Boden der Stadt erwachsen war. Wie überall im 16. Jahrhundert, so erlag auch hier die örtliche Überlieferung einem individuellen Formwillen, um endlich im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts endgültig zu versiegen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0376
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 247 Hans Burgkmair. Petersbasilika. 1501. Augsburg, Gemäldegalerie

HANS BURGKMAIR UND DIE MALEREI IN AUGSBURG

Die freie Reichsstadt Augsburg hatte sich im beginnenden 16. Jahrhundert zu einem der Mittelpunkte des geistigen und künstlerischen Lebens in Deutschland entwickelt. Spottend wurde Kaiser Max Bürgermeister von Augsburg genannt, liebte er es doch, in den Mauern der Stadt zu weilen, hatte hier selbst ein Haus nahe dem Kreuzertor erworben, wo er gern der Ruhe pflegte. Die mannigfache Kurzweil, die in der Stadt sich bot, mag den kaiserlichen Herrn immer wieder hierher gezogen haben. Der große Handelsverkehr führte einen Strom internationalen Lebens durch die Straßen. Nürnberg konnte im Vergleich eng und weltentlegen erscheinen.

Noch heut spiegelt sich der andere Charakter in dem äußeren Bilde der Stadt, obwohl wenig mehr aus der Zeit ihres ersten Glanzes erhalten blieb. Im Anfang des 16. Jahrhunderts wurde der Grund gelegt für Augsburgs Ruf als Kunststätte. Burgkmair schmückte den großen Palast, den die Fugger errichten ließen, mit farbenprächtigen Gemälden, die längst verschwunden und durch ein armseliges Epigonenwerk ersetzt sind. Die Grabkapelle des

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0377
© Universitätsbibliothek Heidelberg

mächtigen Kaufherrengeschlechtes, die Jakob Fugger an der Annenkirche erbaute, ist das erste Werk italienischen Geistes auf deutschem Boden. Schon vor der Jahrhundertwende entstanden hier Goldschmiedewerke, deren Formengebung sich weit von der Tradition gotischen Handwerks entfernt.

Etwas von dem Geiste der reichen und fürstlichen Mäzene Italiens spiegelte sich in der Stadt, in der zuerst in Deutschland die Formenwelt der italienischen Renaissance Boden fand. Die Fugger konnten sich mit Recht als die Medici Deutschlands fühlen. Konrad Peutinger, der seit 1490 Stadtschreiber in Augsburg war, hatte in Italien studiert. Pico della Mirandola war sein Lehrer, und es war sein besonderer Stolz, in der alten Augusta Vindelicorum auf klassischem Boden zu stehen. Er verfaßte ein Werk über die römischen Altertümer, die in der Gegend gefunden worden waren. Und Peutinger zählte zum engeren Freundeskreise des Kaisers Max, der ihn oftmals als Berater bei der Herausgabe der großen Druckwerke zuzog, in denen der Kaiser sich selbst ein Denkmal setzte, wie die römischen Cäsaren in ihren Triumphbögen und Säulen.

Der alte Holbein paßte schlecht in diesen Kreis. Er hat den Kaiser einmal flüchtig gezeichnet, wie er im Jagdwams auf müdem Gaul durch die Straßen reitet. Zu den großen Aufgaben der neuen Zeit wurde er nicht mehr herangezogen. Burgkmair war hier besser an seinem Platz. Er kann nicht viel mehr denn ein Lustrum jünger gewesen sein als Holbein. 1498 wurde er als Fünfundzwanzigjähriger Meister. Und doch scheint er wie der Vertreter einer anderen Generation. In vergeblichem Wettstreit mußte der Ältere unterliegen. Als alternder Mann verließ Holbein die Heimat und Stätte langjährigen Wirkens. Gewiß nicht ohne Zwang. Es war seines Bleibens nicht mehr in der Stadt, deren Kunst nun ein anderer beherrschte.

War Burgkmair von der Natur um so vieles glücklicher begnadet? Oder trug ihn nur die Gunst der Umstände empor? Der Unterschied weniger Jahre konnte entscheidend werden in der kritischen Zeit der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Dazu kommt eine glückliche Schulung und ein beweglicher, allen Anregungen offener Geist, der aus vielen Quellen immer neue Belehrung zu schöpfen wußte. Burgkmair hatte noch als Geselle in der Werkstatt Schongauers gearbeitet, den Dürer ein Jahr später nicht mehr unter den Lebenden fand. Und ein günstiger Stern führte den jungen Augsburger schon auf seiner ersten Wanderschaft über die Alpen. Das Schicksal schien es gut mit ihm zu meinen. Man stellt ihn gern vor als reichbegabten Jüngling, der leicht durch das Leben ging. Dürers Kunst war immer ein Ringen mit der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0378
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 248 Jörg Breu. Maria mit heiligen Frauen. 1512. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Form. Burgkmair besaß, als einer der wenigen unter den Deutschen, die Gabe spielender Phantasie. Aber während Dürers Entwicklung ein stetes Wachsen ist, fehlt Burgkmair die letzte Kraft eigener Schöpfung, und wo er zur Größe sich steigert, wird er leicht leer. Er besaß nicht das unerbittlich strenge Gewissen des fränkischen Meisters. Nicht jede Form ist in Schmerzen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0379
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

erarbeitet. Es fiel ihm leichter, ein altes Kleid abzustreifen, weil seine Hand geschmeidig war, dem neuen sich anzupassen. Ihm bleibt der Ruhm, das erste Stück Renaissancearchitektur in einem deutschen Gemälde gezeigt zu haben. Wie in einem Schriftwerk ein Wort aus fremder Sprache, so steht noch bescheiden und verloren das Portal in der Fassade seiner „Petersbasilika" (Abb. 247). Aber auch die Komposition kündet den neuen Geist. In Augsburg, wo Holbein damals seine mittelalterlich schweren Gruppen baute, kann Burgkmair die Anregung nicht gefunden haben. Italienische Werke hat der Künstler gesehen, der diese rein zentrale Anordnung wagte, mit dem thronenden Petrus in der Mitte und den frei in schräger Tiefenrichtung entfalteten Heiligengruppen zu den Seiten. Noch herrscht in der Einzelbildung spätgotischer Formengeschmack, aber die Dinge fügen sich leichter und williger selbst als in Schongauers Kompositionen, und die dekorative Einheit gemahnt an den Eindruck freier Renaissanceschöpfungen.

Alle neuen Gedanken der Zeit klingen in Burgkmairs ersten Werken an. Im oberen Bogenfelde der Petersbasilika ist Christi Gebet am Ölberg dargestellt, und Burgkmair entwickelt das Bild frei im Raume, ähnlich wie Cranach und Dürer zur gleichen Zeit, wie Altdorfer um weniges später solche Neuformungen versuchten. Eine Felsenhöhle ist gebaut. Drinnen kniet Christus. Draußen kauern die schlafenden Jünger. Der Raum ist zuerst da, die Bühne ist errichtet, und ein kluger Regisseur verteilt auf ihr die Spieler.

Es ist sehr merkwürdig, zu beobachten, wie um die Mitte des ersten Jahrzehnts ähnliche Kompositionsgedanken an verschiedenen Stellen in der deutschen Malerei auftauchen, um bald wieder zu verschwinden und nur in einer besonderen Lokalschule mit aller Konsequenz weiter gebildet zu werden. In Burgkmairs Werk bleiben nur wenig Spuren von solcher Bemühung um räumliche Grundlegung einer Darstellung. Eine Pause in seiner Tätigkeit legt den Gedanken nahe, daß er im Jahre 1506 auf Reisen war, gewiß nochmals in Italien. Vielleicht traf er in Venedig mit Dürer zusammen. Aber mit ihm durfte er sich nicht messen. Dürers Allerheiligenaltar zieht in einer freien und eigenen Weise die Konsequenzen dessen, was Venedig ihn gelehrt hatte. Nun bleibt Burgkmair weit zurück, weil die neue Formensprache ein anderes Maß plastischer Vorstellungsgabe verlangte, als ihm gegeben war. Die primitive Anordnung des Altars mit der Marienkrönung vom Jahre 1507 ist möglicherweise auf einen Wunsch des Bestellers zurückzuführen. Aber das ängstliche Sitzen von Christus und Maria geht allein auf Rechnung des Künstlers. Selbst das große Marienbild des Jahres 1509 bleibt darin noch ein wenig

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0380
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 249 Hans Burgkmair. Maria mit Kind. 1509. Nürnberg

befangen (Abb. 249). Seine Stärke war mehr die malerische Entfaltung als die zeichnerische Grundlegung. In Venedig hatte sich sein Farbengeschmack gebildet, hatte seine Palette die tiefen, satten Farben gefunden, in deren weichen Schimmer das große Nürnberger Bild gebettet ist. Die zärtliche Modellierung der Farbe, die in dunkel leuchtendem Glanz auf ein warmes Braun gestimmt ist, die schwere Fülle der Stoffe, die üppige Landschaft und die mit reichem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0381
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

italienischem Ornament geschmückte Steinbank machen die Schönheit des Bildes, das zu den köstlichsten Perlen deutscher Malkunst zählt. Das Motiv der Gruppe wiegt leichter dagegen, und es nimmt wunder, daß das krummbeinig unglückliche Stehen des Kindes den Maler befriedigte.

Man weiß nicht viel von den äußeren Lebensschicksalen Hans Burgkmairs. Aber die Reihe der Werke spricht und läßt manche Rückschlüsse zu. Peutinger empfahl ihn schon 1510 an Kaiser Max. Im zweiten Jahrzehnt nahmen die Holzschnittwerke, für die auch Dürer tätig war, ihn in weitgehendem Maße in Anspruch. In Italien scheint er in dieser Zeit ein drittes Mal gewesen zu sein. Die volle, an Tizian gemahnende Koloristik des Johannesaltars und des Kreuzigungstriptychons (Abb. 250), die in den Jahren 1518 und 1519 entstanden, läßt auf nochmalige Berührung mit venezianischer Malerei zurückschließen. Die reiche Landschaft, die den in tiefes Rot gekleideten Evangelisten umgibt, bedeutet ein kühnes Wagnis zu ihrer Zeit. Die Gewänder gewinnen ein neues Maß von Schwere, sie entfalten sich zu plastischer Freiheit. Johannes, der unter dem Kreuze steht, trägt einen Mantel aus dichtem, karminrot gefärbtem Wollstoff. Man spürt die Materie, die das Licht saugt. Hier erweist Burgkmair seine Liebe und sein Können. Auch die Menschen gehaben sich anders. Es ist etwas von Größe in ihren Posen. Und wie Burgkmair mit weiten Flächen rechnet, wie er die Kreuze der Schächer schräg stellt und in großen Kontrastrichtungen komponiert, wie dem Einwärts auf dem einen Flügel ein Auswärts auf dem anderen antwortet, gegensätzlich in der oberen und in der unteren Hälfte, das zeigt, wie er die Sprache der italienischen Renaissance erlernt hat. Aber die Rechnung bleibt doch kühl, und den Bewegungen fehlt der ganz große Schwung, der dem Kontrapost die rechte Wirkung verleiht. Der Künstler spürt etwas von dem gewaltigen Pathos der Stunde, aber er ist nicht der geborene Gestalter, der ihm sichtbare Form gibt.

Burgkmair ringt sich nicht empor zu neuer Klarheit. Seine Bewegung rundet sich. Sie verliert das Fahrig-Eckige, das sie in der Frühzeit charakterisierte. Aber das Gewand spricht oft mehr als der Mensch, der es trägt. Die Kurven steigern sich zu rauschendem Auf und Nieder. In großen Gegenrichtungen schieben sich die Teile, doch es bleibt ein dekorativer Schwung, eine äußere Steigerung, die nicht der Größe klaren Bauens zugute kommt.

Man kehrt schließlich gern von hier zurück zu den einfacheren, leichteren Schöpfungen des jungen Meisters, in denen weniger Pose herrschte und mehr ein natürlich liebenswürdiges Gehaben. In seinen letzten Jahren fand Burgkmair nochmals Aufgaben, die weiträumig vielfigurige Erzählung forderten, wie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0382
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

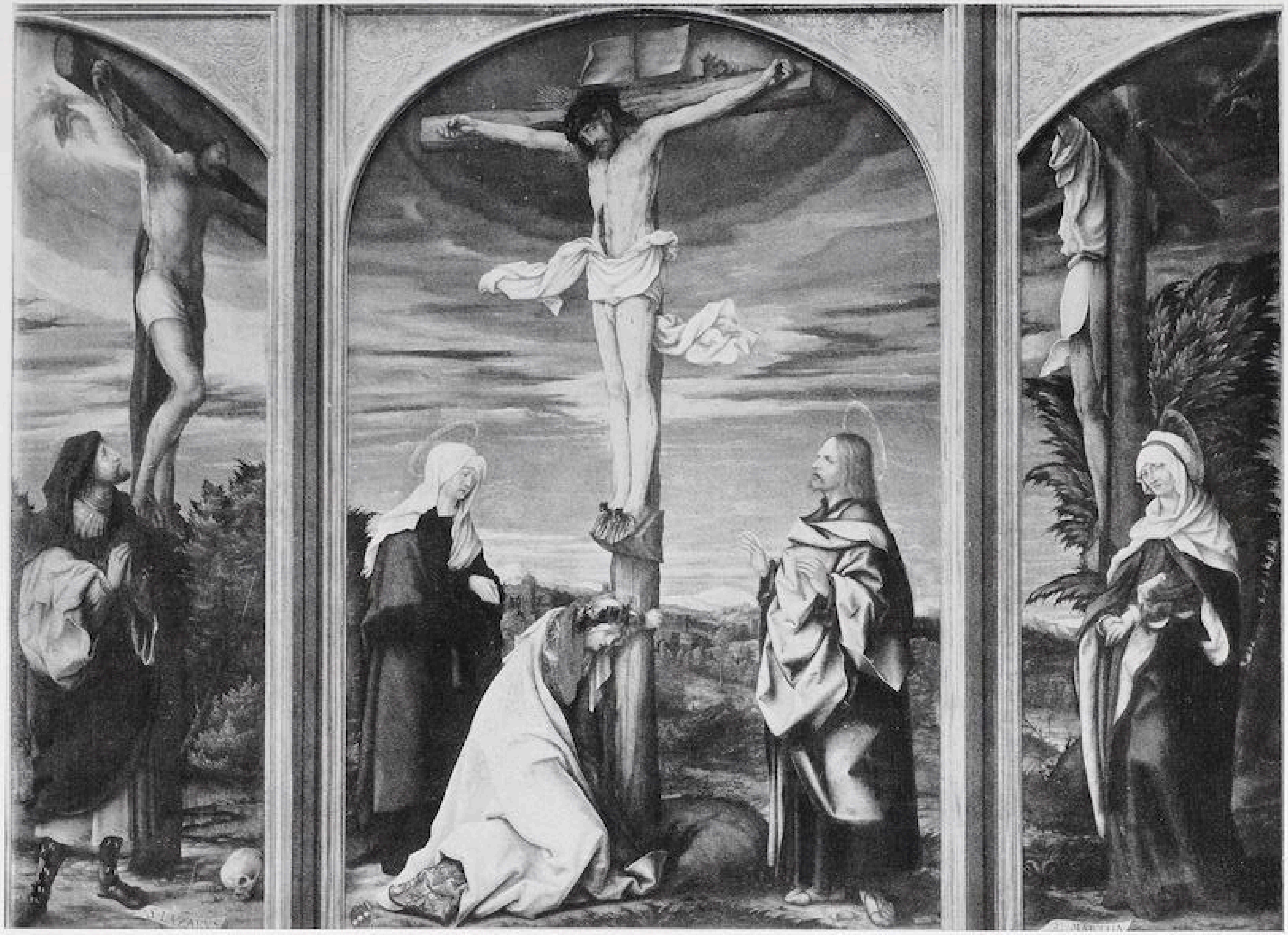


Abb. 250 Hans Burgkmair. Kreuzigungsaltar. 1519. München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0383
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

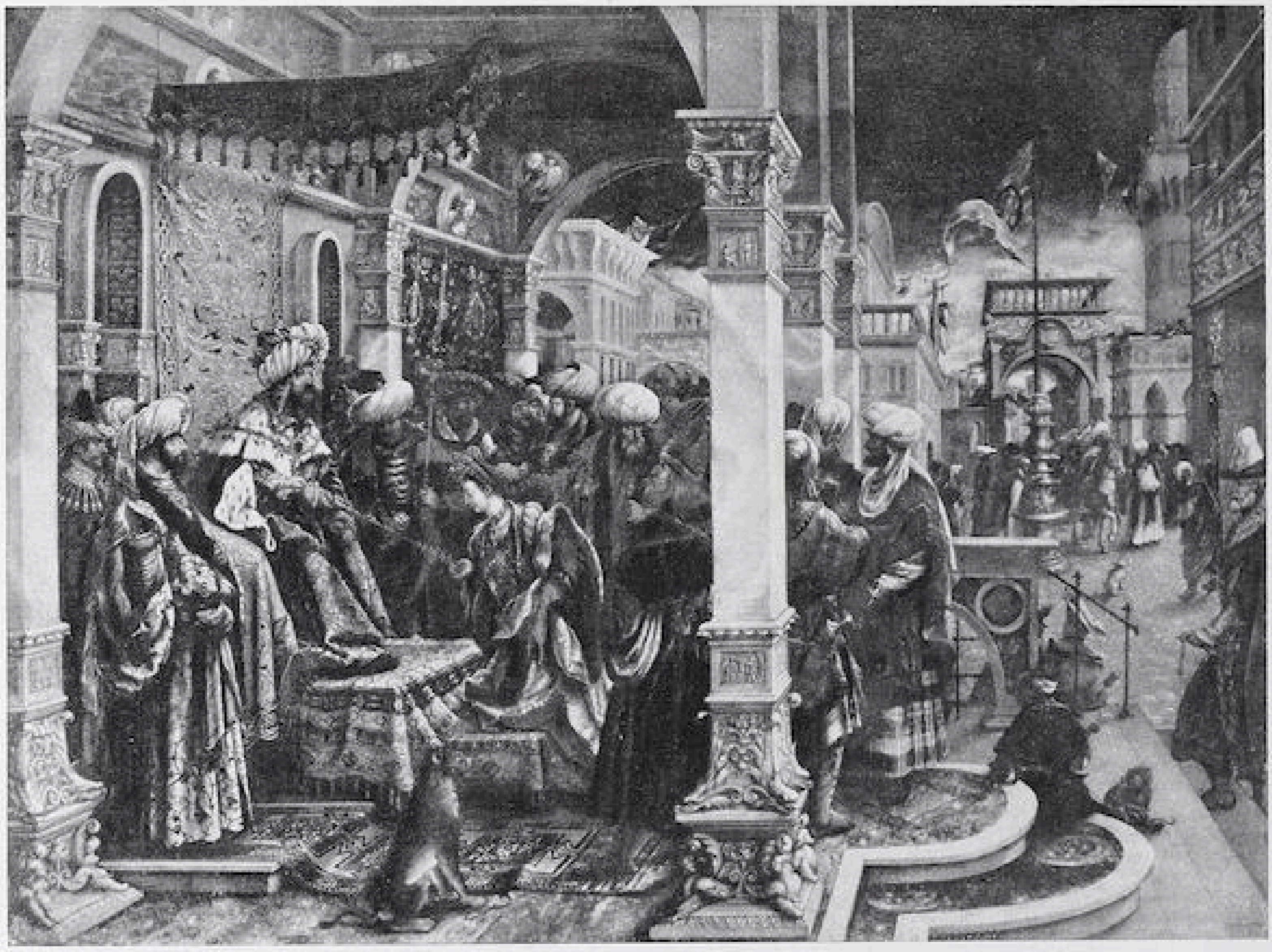


Abb. 251 Hans Burgkmair. Esther vor Ahasverus. 1528. München, Pinakothek

er in der Jugend sie pflegte. Wie er Esther vor Ahasverus kniend in einer reichen und von Menschen belebten Renaissancehalle nun zeigt (Abb. 251), das ist als Raumdarstellung sehr viel folgerichtiger als die Lateransbasilika. Aber auch hier tritt an die Stelle gefühlsmäßigen Gestaltens ein kühles und klar bewußtes Rechnen. Und die Kahlheit des Gerüstes wird kaum verdeckt durch die überreiche ornamentale Dekoration und die üppige Pracht der orientalischen Gewänder. Nun fehlt dem Augsburger Meister doch der große Schwung, der in Venedig einer solchen Darstellung die wahre Pracht gab, und der ihn gehindert hätte, so lange sich bei der Entfaltung des Reichtums im einzelnen aufzuhalten.

Es ist von einem Erlahmen der Kraft gesprochen worden, und man hat aus der geringen Zahl erhaltener Werke des letzten Jahrzehntes Schlüsse gezogen, denen bindende Beweiskraft nicht zukommt. Größe ist nicht von dem Manne der dekorativen Form zu erwarten. Als Maler blieb er sich treu. Und das letzte Werk seiner Hand, das erhalten ist, das Bild, auf dem er sich selbst zusammen mit seiner Frau darstellte (Abb. 252), ist in seiner breiten und schönen Pinselschrift das reifste, das Burgkmair hinterlassen hat. Noch hier, noch in diesem Gemälde, das koloristisch von Amberger kaum übertroffen werden konnte,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0384
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 252 Hans Burgkmair. Der Künstler und seine Gattin. 1529. Wien

bleibt doch ein Rest spätgotischer Befangenheit. Auch hier wagt Burgkmair es nicht, die Form klar und groß sprechen zu lassen. Er rückt schräg und schiebt in unerwarteten Richtungskontrasten, die gerade dem modisch großen Porträt eine Starrheit der Pose mitteilen. Als Maler aber gab Burgkmair sein Bestes. Wie aus dem tiefen Dunkel die braunen Lockenhaare der Frau und ein Stückchen der roten Weste herausleuchten, wie das schöne, goldene Karnat des breiten Brustausschnitts in weichem Lichte steht, das gehört als malerische Leistung zum Vollendetsten seiner Zeit. —

Für Nürnberg ist Dürer der Mann des Schicksals. Seine Tätigkeit beherrscht so sehr die gleichzeitige Kunst, daß alles, was neben ihm entsteht, nur den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0385
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 253 Ulrich Apt. Kreuzigung Christi. Augsburg, Gemäldegalerie

Eindruck seines Werkes spiegelt. Nicht ebensosehr ist augsburgische Kunst mit Burgkmairs Namen identisch. Es bleibt fraglich, wie weit ihre spezifische Bildung sein persönliches Werk ist, wenn es auch scheint, daß sein beweglicher Geist, sein natürlicher malerischer Instinkt ihn zum Künstler der Stadt vorausbestimmte.

Andere Namen stehen neben dem seinen. Von der Kunst Gumpolt Giltingers, der einmal zu den berühmtesten zählte, vermag ein einzelnes Werk um so weniger eine Vorstellung zu geben, als in der Signatur neuerdings eine Fälschung des berüchtigten Restaurators Eigner vermutet worden ist, da auf einer Replik in Paris angeblich der Name Apt gelesen wurde.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0386
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 254 Ulrich Apt. Beweinung Christi. München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0387
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die gleiche Bezeichnung Apt fand sich auf einem Flügelaltar, der aus dem Jahre 1517 stammt (Abb. 253) und lange unter Altdorfers Namen gegangen ist, und nachdem eine Reihe anderer Werke auf Grund stilkritischen Vergleichs angeschlossen worden war, konnte schließlich der Versuch gemacht werden, die ganze Bildergruppe auf mehrere Glieder der Malerfamilie Apt, deren Namen überliefert sind, zu verteilen. Aber die Gesamtvorstellung bleibt zu undeutlich, um klare Unterscheidungen zu erlauben, und man tut gut, nicht durch überscharfe Kritik das ohnehin schwankende Bild zu verunklären. Der Meister des Rehlingen-Altars in Augsburg ist sicher der Schöpfer der heut durch Übermalungen entstellten Flügeltafeln in der Blasiuskirche zu Kaufbeuren, und sowohl der Münchener Universitätsaltar wie die kleine Beweinung Christi in der Pinakothek (Abb. 254) und die Verklärung der Kasseler Galerie scheinen ihm mit Recht zugeschrieben zu werden.

Neben einem Künstler vom Range Burgkmairs erscheint Ulrich Apt als ein Meister von bescheidenerem Wuchs. Er ist abhängig von dem älteren Holbein auf der einen, von Burgkmair auf der anderen Seite, auch Einflüsse Jörg Breus werden bereits kenntlich und wenn er alle diese verschiedenen Anregungen mit einer gewissen Selbständigkeit verarbeitet, so bleibt doch der Eindruck eines pedantischen und wenig von seinem Werke ergriffenen Künstlers. Es ist viel Mühe verwendet auf saubere Zeichnung und schwierige Verkürzung, auf klaren Raumeindruck und einheitliche Lichtführung, aber neben der leichten Erfindungsgabe und dem flüssigen Vortrag Burgkmairs erscheinen Apts Bilder trocken in ihren kalten Lokalfarben und gebundenen Formen.

Man wird sich nicht leicht entschließen mögen, in dem Meister dieser Werke einen der Söhne des alten Ulrich Apt zu erkennen, das Bild seiner Persönlichkeit scheint eher auf einen Altersgenossen des älteren Holbein zu passen, wenn er auch besser als dieser den Forderungen der neuen Zeit zu folgen wußte. Als Holbein Augsburg verließ, war Ulrich Apt mit dem viel jüngeren Jörg Breu gemeinsam beschäftigt, im Rathause der Stadt Kriegsszenen und Ahnenbilder des kaiserlichen Geschlechtes zu malen. Es war eine moderne Aufgabe, und man muß annehmen, daß Apt sie im Sinne der Zeit anzufassen verstand, zumal er in Breu einen Mitarbeiter besaß, der sich ganz und gar der italienischen Art verschrieben hatte.

Jörg Breu begegnet zuerst im Jahre 1502 als selbständiger Meister, in der Zeit, da Holbein und Burgkmair die führenden Künstler in Augsburg waren. Beiden entrichtet er Tribut. Es gibt Bilder von ihm, die den Gedanken nahelegen, er habe bei Holbein das Handwerk erlernt, und wenig später wird Burgkmairs Einfluß deutlich in seinem Stile.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0388
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 255 Jörg Breu. Orgelflügel. Augsburg, Annakirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0389
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

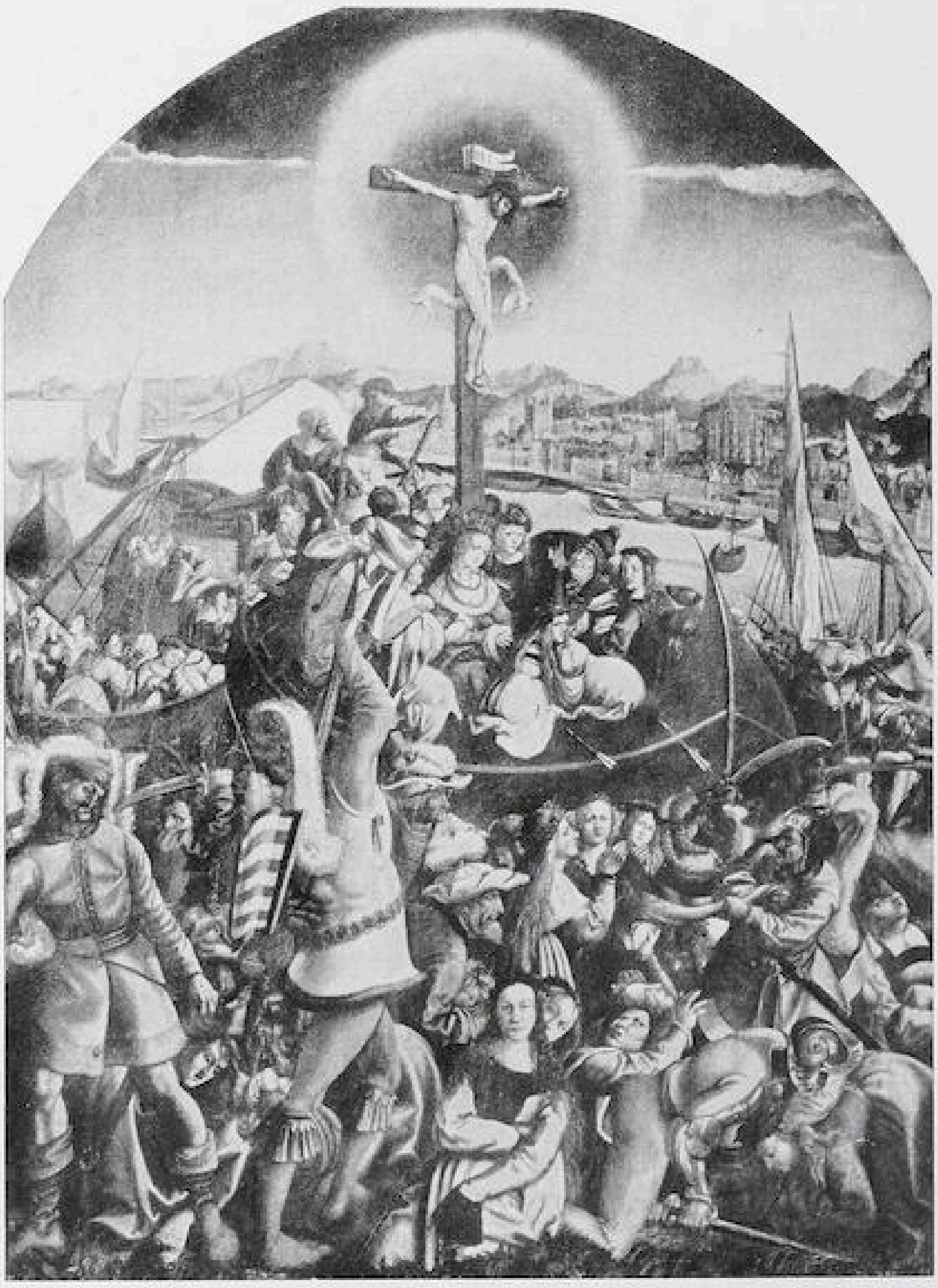


Abb. 256 Jörg Breu. Ursulaaltar. Dresden, Gemäldegalerie

Das anmutige Bildchen mit Maria und der heiligen Katharina und Barbara, die frei in der Landschaft gruppiert sind (Abb. 248), zeigt Breu im Jahre 1512 noch auf dessen Spuren. Es reiht sich den stimmungsvoll poetischen Schöpfungen deutscher Malerei des ersten Jahrzehntes in der lockeren Komposition und der zierlichen Behandlung der reichen landschaftlichen Ferne unmittelbar an.

Um das Jahr 1515 scheint Breu in Italien gewesen zu sein. Eine Darstellung Simsons, der mit dem Eselsknochen unter dem Haufen der Philister grausam wütet, zeigt in diesem Jahre den ersten unmittelbaren Eindruck der Kunst der italienischen Renaissance in der reichen Palastarchitektur wie in den fast grotesk wirkenden Verkürzungen der bunt gekleideten Krieger, die in dichter Masse den Vordergrund füllen.

Breu hat in den Orgelflügeln der Annenkirche (Abb. 255) das reifste Werk der

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0390
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 257 Jörg Breu. Geschichte der Lukretia. München, Pinakothek

spezifisch augsburgischen Renaissance geschaffen. Er war ein gewissenhafter Zeichner, und in der perspektivischen Konstruktion der Architektur wie in den sorgfältig durchgebildeten Bewegungsmotiven und Gewanddraperien der Figuren bot er eine für seine Zeit erstaunliche Leistung. Für die ausgesprochen manieristische Formgebung, die Breus Kunst seit der Mitte des zweiten Jahrzehnts charakterisiert, waren damals diesseits der Alpen die Vorbilder noch kaum zu finden. Trotz der gewaltsamen Bewegtheit, trotz der ausgebildeten Kunst des Kontrapostes und der mächtigen Bildung der Glieder bleibt eine altertümliche Befangenheit, in der sich die Herkunft des Künstlers verrät.

Die besten Leistungen seiner frühen Jahre hat Breu in späterer Zeit nicht mehr übertroffen. Sein Weg gleicht eher einem Abstieg. Es fehlte ihm die rechte Einschätzung für das Maß der eigenen Kräfte, wenn er sich an Aufgaben wagte, die seine Fähigkeiten überstiegen. In dem Dresdner Ursulaaltar (Abb. 256) sind vorn am Bildrande wenige Hauptfiguren in groß scheinenden Bewegungen entwickelt. Der übrige Raum ist vollgestopft mit Köpfen und Gliedmaßen, und der Künstler begreift nicht, daß es gilt, einen solchen Knäuel zu entwirren, die Fülle zu beherrschen und den Reichtum an Schiebungen durch Schaubarkeit zu bändigen.

Als Burgkmair das Martyrium der heiligen Ursula und ihrer 11000 Jung-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0391
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

frauen schilderte, gab er nur gleichsam das ruhende Symbol eines bewegten Geschehens. Breu sucht ihn zu überbieten in einem reichen Aufwand an komplizierten Körpermotiven. Aber er hat die räumlichen Voraussetzungen jeder glaubhaften Darstellung eines beziehungsreichen Geschehens nicht erkannt. Schon im vorderen Plane schafft er nicht Platz für das Gedränge der Menschen. Unvermittelt steigt der Mittelgrund in die Höhe, und der rasche Wechsel des Figurenmaßstabes regt nicht an zur Vorstellung einer Distanz.

Die reiche Renaissancearchitektur und die manieristisch gezierten Posen eines Spätwerkes (Abb. 257) täuschen über die altertümliche Schulung des Meisters nur schlecht hinweg. Mit Burgkmair vermochte er auch jetzt sich nicht zu messen. Beide standen oft im engen Wettbewerb. Aber das feine künstlerische Empfinden war nicht durch tönende Phrasen zu ersetzen. Als über die Augsburger Kirchen der Bildersturm hereinbrach, sah Breu ohne Bedauern den Untergang seiner Altäre. Es war seine Meinung, daß die „Götzenbilder" zerstört werden sollten. Aus solchem Gleichmut spricht nicht eben die Freude an den eigenen Werken. Sie sind nicht mit dem Herzen geschaffen, sondern mit Hand und Verstand.

Augsburgs größter Sohn war fast als Knabe schon davongegangen. Hätte der jüngere Hans Holbein hier seine Tage verbracht, so wäre Burgkmairs Stern eher verblaßt als neben den geringeren Rivalen, die unter den Jüngeren ihm erstanden. Aber er fand einen Erben wenigstens, der würdig war, nach ihm der erste Maler der Stadt zu heißen. Christoph Amberger ist sein Schüler gewesen, und ihm, der in den zwanziger Jahren die Lehrzeit beendete, war der Weg nach Venedig leichter gewiesen als den Älteren ein Menschenalter zuvor. In Italien selbst hatte sich inzwischen der entscheidende Umschwung vollzogen. An Bellini dachte niemand mehr. Die ganze Pracht der venezianischen Malerei hatte sich entfaltet. Tizian war ihr ungekrönter König, und Palma schuf die Bildnisse seiner üppigen Schönen. Das ist die Stimmung von Ambergers Kunst. Schon in Burgkmairs Kreuzaltar klingt venezianische Fülle der Farbe. In Ambergers Augsburger Dombild (Abb. 258) rauschen ganz voll nun die prächtigen Akkorde eines zweifachen Rot, das von goldbraunen Tönen getragen wird. Durch die große Kreisform der strahlenden Lichterscheinung über Mariens Haupt wird die gotisch spitzbogige Form der Altartafel aufgehoben, und die mächtige Gestalt des heiligen Ulrich, die venezianisch üppige Schönheit der heiligen Afra machen dieses Altarbild trotz seiner altertümlichen Rahmung zu einem der ganz wenigen Werke der vollentfalteten Hochrenaissance auf deutschem Boden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0392
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

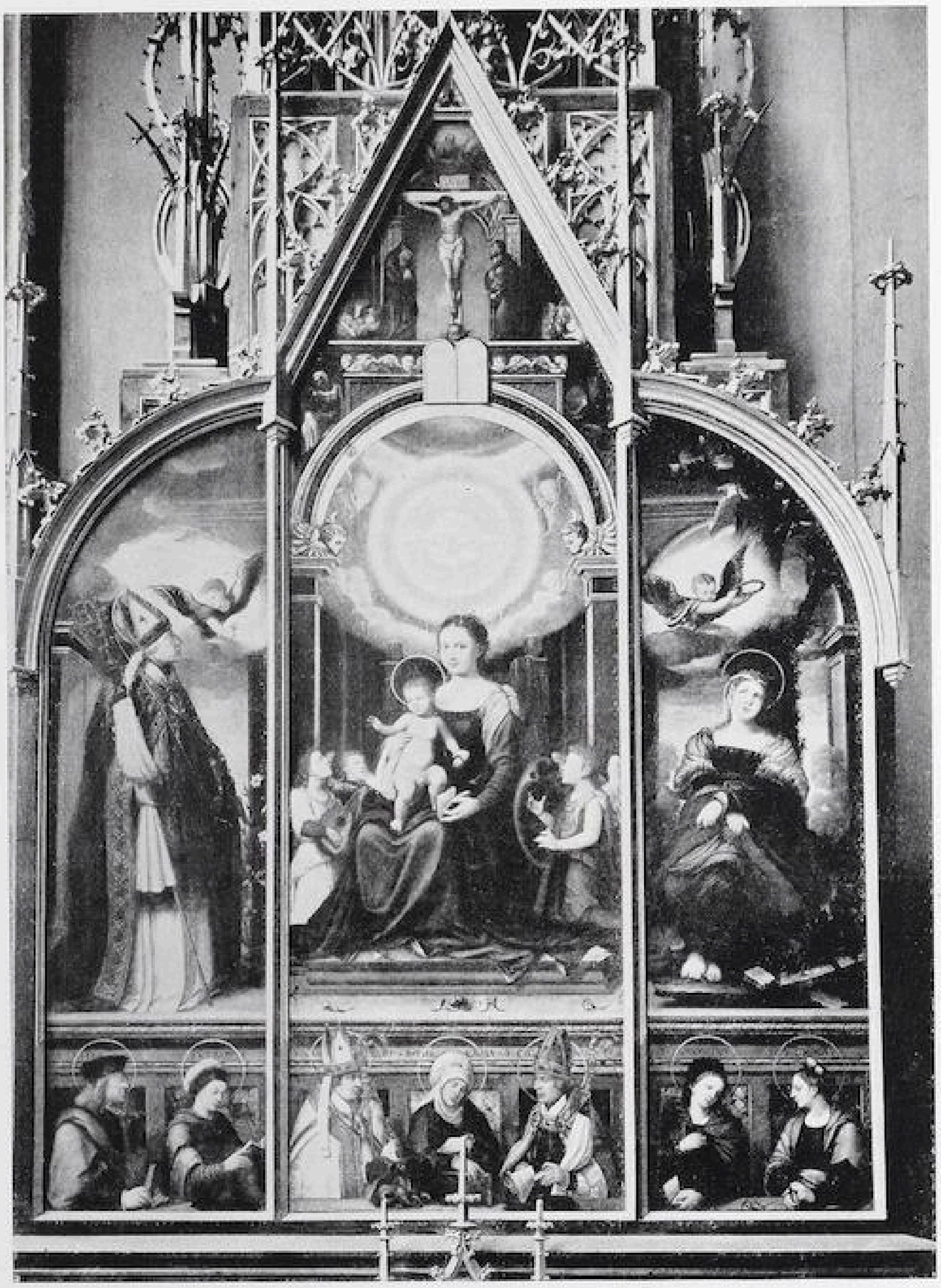


Abb. 258 Christoph Amberger. Marienaltar. Augsburg, Dom

Daß Amberger die Werke Tizians wohl gekannt hat, beweisen zwei Marienbilder seiner Hand, die an eine der berühmten Schöpfungen des großen Venezianers unmittelbar anknüpfen, beweisen seine Bildnisse (Abb. 259), die in der Haltung, der Anordnung im Raume, der farbigen Auffassung und malerischen Gestaltung die Kenntnis Tizianscher Porträtmalerei bekunden. Schien in der Kunst des Nürnbergers Jörg Pencz der strenge Stil des Florentiners Bronzino sein Widerspiel zu finden, so feiert die Augsburger Malerei, die seit langem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0393
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 259 Christoph Amberger. Christoph Baumgartner. 1543
Wien, Gemäldegalerie

in Venedig ihr Vorbild gesucht hatte, die höchsten Triumphe in der pomphaft entfalteten Menschendarstellung Christoph Ambergers.

Trotzdem lebt zu Unrecht der Name Ambergers heute, wie der Holbeins vor allem in seinen Bildnissen. Wären mehr von den Kompositionen des Meisters erhalten geblieben, wären die Fresken nicht längst verblaßt, mit denen er die Fassaden der Häuser in Augsburg schmückte, vielleicht gebührte ihm der Ruhm eines deutschen Paolo Veronese. Die rauschende Festesstimmung in seinem Domaltar gibt wenigstens noch eine Ahnung dieser wahren Kunst Ambergers, der die augsburgische Malerei bis über die Jahrhundertmitte hinaus lebenskräftig erhielt, als an vielen Stellen schon der quellende Strom für lange versiegt war.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0394
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

MARTIN SCHAFFNER UND DIE SCHWÄBISCHE MALEREI

Es scheint, als habe nicht umsonst Augsburg länger als andere deutsche Städte seine Kräfte gespart. Erst das 16. Jahrhundert entfaltet hier die Kunst zu voller Blüte, während das benachbarte Ulm schon im 15. Jahrhundert sein bestes Teil verausgabt hatte. Nun mußte Ulm die Führerstellung aufgeben und versank in provinzielle Abgeschiedenheit.

In Zeitbloms spätem Stil erstarrte die schwäbische Malerei zu einer kalten Größe. Von seiner Art gab es keinen Anschluß an die neue Kunst. Ein jüngerer Ulmer mußte in Augsburg umlernen, wollte er die zeitgemäße Form sich aneignen. Martin Schaffner, der wahrscheinlich noch vor 1480 geboren ist und bei Jörg Stocker, einem Meister der Generation Zeitbloms, in der Lehre war, fand in Burgkmair erst das rechte Vorbild und sah Schäufelein eifrig manche Handwerksgewohnheiten ab. Trotzdem blieb er im Grunde zeit seines Lebens in altertümlicher Art befangen. Er lernte nicht, einen Körper frei zu bewegen, obwohl er sich im modischen Kontrapost übte. Er verstand nicht, eine Komposition organisch zu gestalten, und die neuen Vorbilder verloren leicht unter seinen Händen ihren Sinn. Der Raum steigt ihm nach mittelalterlicher Weise rasch an, und die starke Verkleinerung des Figurenmaßstabes dient nicht der Illusion einer räumlichen Distanz. Schaffners malerische Behandlung schmeichelt sich leicht ein. Er übernahm Burgkmairs warme und tonige Farbe, die ein schönes Braunrot bevorzugt. Sein Pinsel schreibt einen geschmeidigen Strich. Sogar mit Grünewald konnte er gelegentlich verwechselt werden. Das alles aber täuscht nicht hinweg über die oberflächliche Art, mit der das alte Formengerüst in modischer Weise überdeckt wird.

Es scheint, daß Schaffner im Jahre 1520 in Italien war. Der Altar im Münster zu Ulm, der 1521 datiert ist (Abb. 260), bezeugt nicht nur die Kenntnis von Lionardos Abendmahl, sondern auch die Behandlung der Oberfläche legt den Gedanken an lombardische Einflüsse nahe. Aber gerade die Staffel des Altares mit der Darstellung des Abendmahles zeigt, wie wenig Schaffner den Sinn der neuen Lehre verstand. Er zerstückt die Gruppen, verunklärt die Beziehungen, drängt das Individuelle in den Vordergrund und vernichtet den Bewegungsreichtum. Seine Komposition ähnelt den Akten, die er zeichnet, die auf schlecht verstandenen, allgemein behandelten Körpern übercharakteristische Köpfe tragen.

Der Altar des Ulmer Münsters ist Schaffners vollkommenste Schöpfung. Kein anderes seiner großen Werke ist so eingehend behandelt, und es ist viel

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0395
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Studium auf die Typen der Männer und die Bewegungen der Kinder in den zwei Flügeltafeln mit Darstellungen aus Christi Sippe verwendet. Aber künstlerisch bedeutungsvoller blieb Cranachs Torgauer Altar, der um mehr als ein Jahrzehnt zuvor entstanden war. Schaffner bereichert im einzelnen, aber was er mehr gibt, ist ein Zuviel. Zeitblomsche Enge herrscht wieder. Wie Zebedäus sich über die Brüstung lehnt, das ist dem alten Motiv des Hirten bei der Geburt Christi abgesehen, und trotz der vielen Bewegung im einzelnen, wird aus der freien Beziehung der Menschen wieder eine feierliche Repräsentation.

Nicht weniger als 36 Altäre schmückten das Ulmer Münster, als Schaffners Sippenaltar im Jahre 1521 aufgestellt wurde. Man muß sich solche Zahlen vergegenwärtigen, um zu ermessen, wie vieles zugrunde gegangen ist. Nicht in Ulm allein haben die Bilderstürmer so erbarmungslos gehaust. Und nicht nur religiöser Fanatismus forderte so zahlreiche Opfer. Elementare Ereignisse kommen hinzu, und die Sorglosigkeit späterer Geschlechter ließ manches zugrunde gehen, das schwereren Stürmen standgehalten hatte. So hat der Historiker damit zu rechnen, daß er einem arg dezimierten Bestande gegenübersteht. Manches Urteil wird dadurch notwendig ungerecht. Vieler Künstler Gedächtnis verschwand mit ihrem Werke. Ein Bruchstück beleuchtet blitzartig ein versunkenes Dasein. Ein vereinzeltes Denkmal legt nur unvollkommen Zeugnis ab von dem Schaffen eines Meisters, der seiner Zeit vielleicht mehr bedeutete als so mancher, von dessen Werk ein günstigeres Schicksal bessere Kunde bewahrte.

Jerg Ratgeb gehört zu diesen Künstlern. Mit einem Riesenaltar, der heut im Stuttgarter Altertümermuseum steht, taucht er meteorgleich auf, um ebenso wieder zu verschwinden. Man ahnt nicht die Voraussetzungen, die zu diesem Werke führten, und um so bizarrer wirkt seine erstaunliche Phantastik. Die barocke Auflösung der Spätgotik hat nirgends in Deutschland einen solchen Taumel wahnsinnerregter Formendrastik geschaffen. Alle Mittel sind aufgeboten, um den Eindruck wilder Fülle und leidenschaftlichen Geschehens zu erzeugen. Niemals war ein Künstler auf den Gedanken gekommen, daß das Kind schreien muß, wenn die Beschneidung vollzogen wird (Abb. 261). Und das Kind schreit nicht allein. Ein hysterischer Krampf des Mitempfindens scheint auch die Zuschauer zu durchzucken. Sieben Münder öffnen sich zugleich. Und das Stimmengewirr klingt wider in den verzerrten Bewegungen der Menschen. Unmöglich ist es, zu überblicken, wie viele Dinge zugleich vorgehen. Die mittelalterliche Form

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0396
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 260 Martin Schaffner. Sippenaltar. 1521. Ulm, Münster

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0397
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 261 Jerg Ratgeb. Beschneidung. Stuttgart, Altertümermuseum

der Vereinigung mehrerer Geschehnisse in einem Bilde wird zu einem bewußten Kunstmittel.

Dicht neben der Säule, an der er gegeißelt wird, sitzt Christus noch einmal, und die Dornenkrone wird ihm auf das Haupt gedrückt (Abb. 262). Rückwärts auf der Treppe steht er wieder, um dem Volke gezeigt zu werden. In dem obersten Umgange des abenteuerlichen Hallenbaues zeigt er sich zum vierten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0398
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

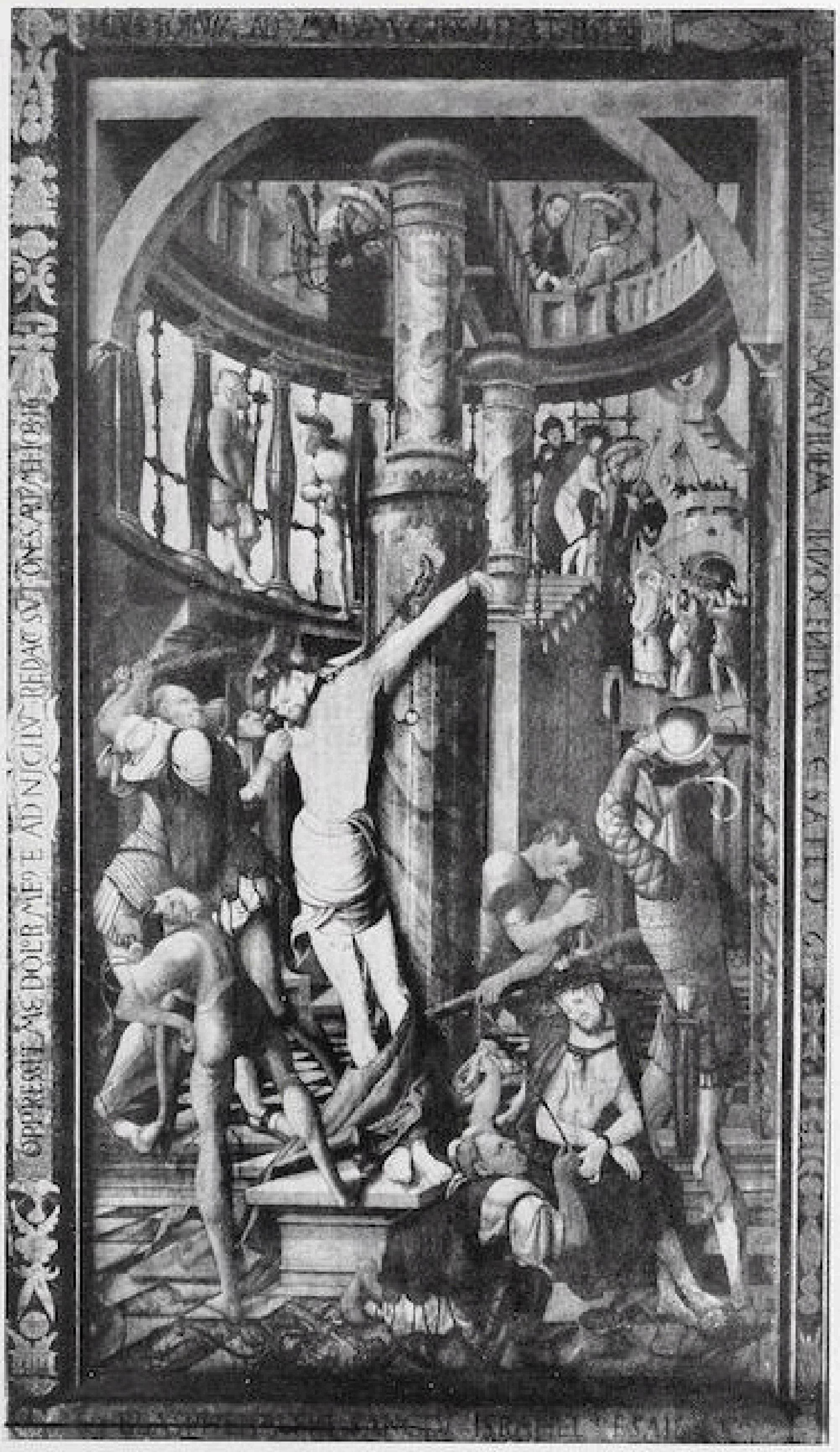


Abb. 262 Jerg Ratgeb, Geißelung Christi. Stuttgart, Altertümermuseum

Male mit gebundenen Händen vor Pilatus. Und derselbe Pilatus beugt sich wieder von derselben Galerie herab, um die Geißelung zu schauen. Voll zuckenden Lebens ist dieses ganze ungebärdige Gebräu. Krampfhaft gespannt ist jede Bewegung.

Baldung und Schäufelein, Grünewald und Dürer, italienische und niederländische Anregungen sind verarbeitet. Aber jeder Zug dient nur der Bereicherung des Chaotischen. Ungebändigt wie die Form ist die Farbe. Rote und gelbe Töne leuchten hervor. Blau begleitet, und Grün führt die Baßstimme. Aber nirgends kommt das Auge zur Ruhe, weil die Farbflächen zerrissen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0399
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 263 Martin Schaffner, Der heilige Petrus. Karlsruhe, Gemäldesammlung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0400
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

werden, wie die Formen, die sie tragen, durch Überschneidungen zerfetzt sind.

Gern wüßte man mehr von diesem Künstler, in dem alle Errungenschaften des späten 15. Jahrhunderts sich zu einer höchsten barocken Steigerung vereinen, der mit allen Kenntnissen seiner Zeit ausgerüstet, eine solche Orgie wüsten Traumspuks gestaltete. Vielleicht stand er dem Hausbuchmeister in seiner Jugend nahe. Ein wundervoll zartes Bildnispaar weist in diese Richtung. Aber Aufschlüsse gibt es nicht. Der Altar aus Herrenberg steht für sich und zeugt gerade in seiner Isoliertheit von dem Reichtum an Möglichkeiten, die in dem damaligen Deutschland sich entfalteten.

Abb. 264 Sächsischer Meister. Abendmahl
Vom Altar in Ehrenfriedersdorf

Ähnlich wie hier im schwäbischen Land taucht in Sachsen ein Meister auf, den alte Tradition mit einem Maler Hans von Köln identifiziert hat. In Ehrenfriedersdorf steht der Altar, dessen Flügeltafeln mit den merkwürdigen Gemälden geschmückt sind, die am Orte ihrer Entstehung keinen Vorläufer finden. Überlange Gestalten in heftigen Bewegungen, seltsam verschobene Typen in bizarren Haltungen, einem aufgeregt drastischen Gebärdenspiel, füllen die hohen, schmalen Felder (Abb. 264).

Erinnerung an Grünewalds Kunst wird wach angesichts der eigenartigen Erfindung und der malerisch weichen Modellierung der in breiten Flächen sich bauschenden Gewänder. Aber an eine unmittelbare Berührung ist kaum zu denken. Gleiche Voraussetzungen der Zeit zeugten ähnliche Bildungen an örtlich weit voneinander entlegenen Stellen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0401
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Grünewalds unmittelbarer Einfluß wird an kaum einer Stelle greifbar, so stark der Eindruck seines Schaffens gewesen sein muß. Selbst Hans Baldung Grien (Abb. 208), der nicht weit von Isenheim beheimatet war, der nachweislich das Wunderwerk im Antoniterkloster bald nach seiner Entstehung gesehen hat, darf nicht ein Schüler Grünewalds heißen. Er war anderen Geistes Kind, kein blendender Kolorist und mehr plastisch als malerisch orientiert. Die Körpergeste trägt ihm den Ausdruck. Es ist eine besondere Gespanntheit in den Gliedern seiner Menschen. Die Bewegungen gehen leicht einen Grad über das rein motorisch Notwendige hinaus. Es bleibt ein Überschuß an Kraft, und dieser Überschuß des Physischen setzt sich für den Eindruck um in einen starken psychischen Antrieb. Signorelli war ein Mann von ähnlichem Temperament. Und ohne daran zu denken, daß Baldung Werke des Umbrers je zu Gesicht bekommen hätte, darf man eine Verwandtschaft zwischen den beiden Meistern feststellen.

Das Besondere des künstlerischen Stiles bleibt das Geheimnis der Persönlichkeit. Das Schönheitsideal, das sich in der nackten weiblichen Gestalt verkörpert, die die Weisheit symbolisiert (Abb. 265), die scharfe Drehung ihres Körpers, das Weiß ihrer Haut und das Perlgrau der Schlange, die sie zertritt, vor dem Tiefdunkel des Waldes, dies alles war Eigentum des einen, der die Gestalt schuf. Das spätgotisch zierliche Schreiten ist Allgemeingut der Zeit, die Freude an scharf gedrechselten, nackten Frauenfigürchen teilte Baldung mit Lukas Cranach. Die Nadelbäume mit dem hängenden Moos waren die Entdeckung der Meister der Donauschule, und der Typus des Gesichtes wäre nicht möglich ohne Dürers Vorgang.

Aber so wenig wie Grünewald wurde irgendeiner sonst der Lehrer Baldungs in dem Sinne, daß sich sein Stil restlos aus dem des anderen oder aus der Summe vieler erklärte. Man weiß, daß Baldung mit Dürer in Beziehung stand. Holzschnitte in Nürnberger Büchern lassen darauf schließen, daß er in den ersten Jahren des Jahrhunderts selbst in Nürnberg weilte, und wenn Dürer Drucke des „Grünhannsen" auf seiner niederländischen Reise zum Verkauf mit sich führte, wenn an Hans Baldung nach Dürers Tode eine Locke vom Haupte des Meisters geschickt wurde, und er sie als ein Heiligtum verwahrte, so möchte man vermuten, daß der junge Künstler in der Werkstatt des wenige Jahre älteren Meisters zu Nürnberg tätig gewesen sei. Manches deutet darauf, daß Baldung hier als Geselle Beschäftigung fand. Wenigstens in einem der Altäre, die aus Dürers Werkstatt hervorgingen, läßt

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0402
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 265 Hans Baldung Grien. Die Weisheit 1529. München, Pinakothek

sich seine Mitarbeit vermuten. Aber die Fäden liegen noch nicht klar genug, um eine zureichende Vorstellung von Baldungs Persönlichkeit und Entwicklung in jenen Nürnberger Jahren zu geben. Im Jahre 1507, als Dürer nach Italien gegangen war, begegnet er zum erstenmal als fertiger Meister mit dem bezeichneten und datierten Sebastiansaltar und dem eng mit diesem zusammengehörigen Dreikönigsaltar (Abb. 266). Von dem späteren Baldung ist in diesen trocken gemalten und steif aufgereihten Kompositionen noch wenig zu spüren. Es war ein weiter Weg von hier zu dem großen Freiburger Hochaltar.

Auch farbig erweist sich der altertümliche Charakter der Frühwerke in dem hellen Klingen der gleichmäßig durchleuchteten Bildflächen, die wie Glasfenster strahlen, wenn einem starken Rot ein lustiges Grün als komplementäre Begleitung entspricht. So ist noch Baldungs Berliner Dreikönigsaltar koloristisch aufgebaut. In seinen späteren Tafeln bevorzugt der Meister sattes Rot und tiefes Blau, er liebt dunkelschattende, sammetschwere Stoffe. Volle Akkorde werden gebildet. Das Hauptwerk seines Lebens, der mächtige Hochaltar des Freiburger Münsters, ist ganz auf die zwei Farben Blau und Rot gestellt, und ein echter Baldung, wie die schöne Geburt Christi in Frankfurt (Abb. 267), geht höchst sparsam nur mit der Farbe um, damit das Sammetblau von Mariens Kleid wie Edelstein aus dem Dunkel herausleuchte. Rote und braune Töne rahmen das Blau, das sich noch einmal zur Linken in dem Röcklein des Engels wiederholt.

Konzentration ist das Wesen dieses Bildes überhaupt. Das Licht wird zusammengehalten. Es existiert nur eine Quelle, die Dinge im Raume zu erhellen, der Körper des Kindes. Nur ein Engel ist da, aber der eine spricht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0403 © Universitätsbibliothek Heidelberg The Getty

Abb. 266 Hans Baldung Grien. Anbetung der Könige
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Von der Hütte ist nicht mehr gegeben als ein schräges Strohdach, aber dieses stößt wie ein Blitz jäh durch das Bild.

Selten ist die Geburt Christi so ausdrucksvoll geschildert worden. Altdorfer gibt die Impression von Lichterscheinungen im nächtlichen Dunkel, Cranach den Wohllaut schöner Formen. Baldungs Streben ist es, den Ernst der Stunde fühlbar werden zu lassen. Hier ward einer geboren, dessen Schicksal es sein sollte, das Leid der Welt zu tragen. Ein seltsam krankhaftes Wesen liegt in der Krippe. Mühsam richtet es sich empor. Der viel zu schwere Kopf neigt sich ein wenig vornüber. Ein starker Engelknabe stützt das schwächliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0404
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

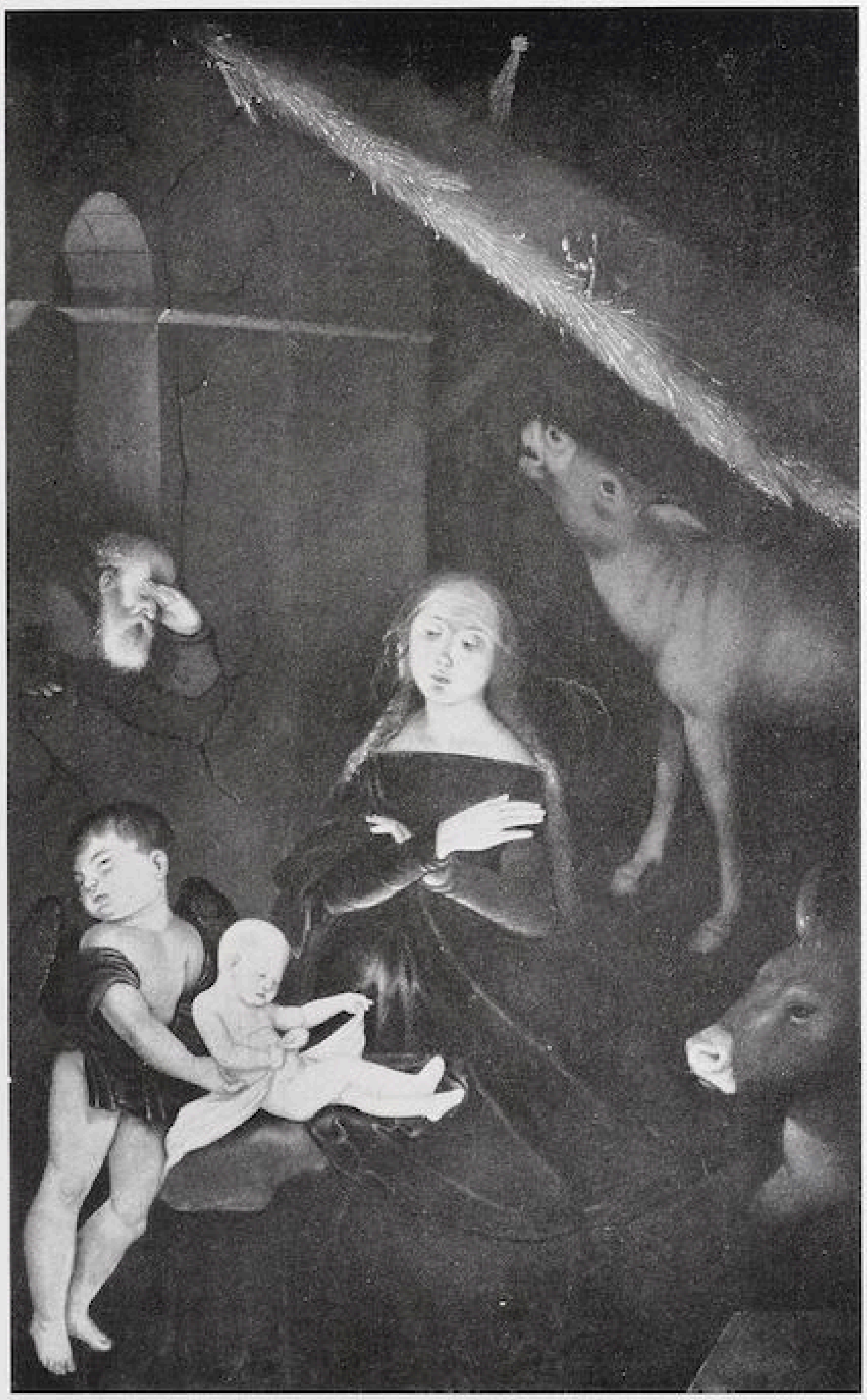


Abb. 267 Hans Baldung Grien. Geburt Christi. Frankfurt a. M.

Kind. Sein Kopf ist in scharfer Drehung abgewendet. Man weiß nicht, kann er das Licht nicht ertragen, das von dem Kindeskörper ausstrahlt, oder sieht er all das Leid, das diesem Wesen für seinen irdischen Lebensweg aufgespart ward? Ruhig bestrahlt von gleichmäßigem Lichte blickt Maria hernieder, die Hände anbetend vor der Brust gekreuzt. Joseph beschattet das Auge, er, der einzige, der nur das Äußere zu sehen scheint, das hier sich ereignet. Der Esel brüllt, sein erhobener Kopf begleitet die Schräglinie des Strohdaches.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0405
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 268 Hans Baldung Grien. Heimsuchung. 1513—17
Flügel des Hochaltars im Dom zu Freiburg i. B.

Ruhig, wie sinnend, schaut der Ochse vor sich hin, das große Auge auf den leuchtenden Kindeskörper gerichtet.

Baldung war ein Vierziger, als er dieses Bild malte. Mit einer 1520 datierten Darstellung des gleichen Themas rückt das Bild in das dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Im zweiten Jahrzehnt war das Hauptwerk seines Lebens entstanden, der gewaltige Hochaltar, der in seinen malerischen Teilen unberührt, noch heut im Chor des Freiburger Münsters steht (Abb. 268—270). Die Gefühlsstimmung des spätgotischen Barock spricht aus dem Werke. Das krause Wirrsal winziger Engelknäblein, das die mächtigen Gestalten der Marienkrönung umspielt und sich fortsetzt in dem geschnitzten Astwerk des Rahmens, legt ebenso Zeugnis davon ab, wie der tänzerische Schritt Christi und die weitausholende Schwingung in dem Gewande Mariens, der Elisabeth begegnet. Etwas von Grünewalds Geist wird lebendig in den seltsam gefalteten Händen der Mutter, die das Kind anbetet, und in dem stürmisch herniederfahrenden Engel mit den heftig im Winde flatternden Haaren, der die Verkündigung bringt.

Eine gerade Linie der Entwicklung läßt sich nicht verfolgen. So charakteristisch Formengebung und Typenbildung, vor allem die harten Männerköpfe mit ausrasierter Oberlippe und Kinnbart bleiben, so schwankend ist

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0406
© Universitätsbibliothek Heidelberg

anderes, wie die Behandlung der Gewänder oder des Laubwerks. Dem menschlichen Körper gilt das eigentliche Interesse des Künstlers, und es scheint, daß er mit zunehmendem Alter immer mehr sich auf die rein plastischen Motive zurückzog. Von ihrem körperhaften Inhalt aus erlebte er die alten Bildthemen neu, wenn er eine Himmelfahrt Christi, eine Beweinung des Leichnams im Holzschnitt durch heftige Verkürzungen zu unerhörter Eindringlichkeit steigerte. Nie hätte Dürer sich solcher Gewaltsamkeit vermessen. Sein Christus ist der sieghafte Held, nur eine Geste deutet das Empor. Baldung läßt Engel den Leichnam mit den Füßen voran in Windesschnelle hinauftragen. Eine der kühnsten Kompositionen der deutschen Kunst schuf er in diesem Blatt, das auch in seinem Werk einen Höhepunkt bedeutet.

Die Eigenart der bildnerischen Phantasie offenbart sich nirgends so schlagend wie in dem einen Holzschnitt. Keines der Gemälde ließe sich ihm an die Seite stellen, und wieder ist es merkwürdig, daß der ausgesprochene Sinn für räumlich eindrückliche Wirkung, der aus diesem Blatte spricht, Baldung als Maler abgeht. Seine Figuren haften an der vorderen Bildfläche. Der Raum bleibt Staffage, und späte Bilder, wie der Hexensabbat, verzichten ganz

Abb. 269 Hans Baldung Grien. Geburt Christi. 1513—17
Flügel des Hochaltars im Dom zu Freiburg i. B.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0407
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 270 Hans Baldung Grien. Marienkrönung. 1513—1517. Freiburg i. B., Dom, Hochaltar

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0408
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

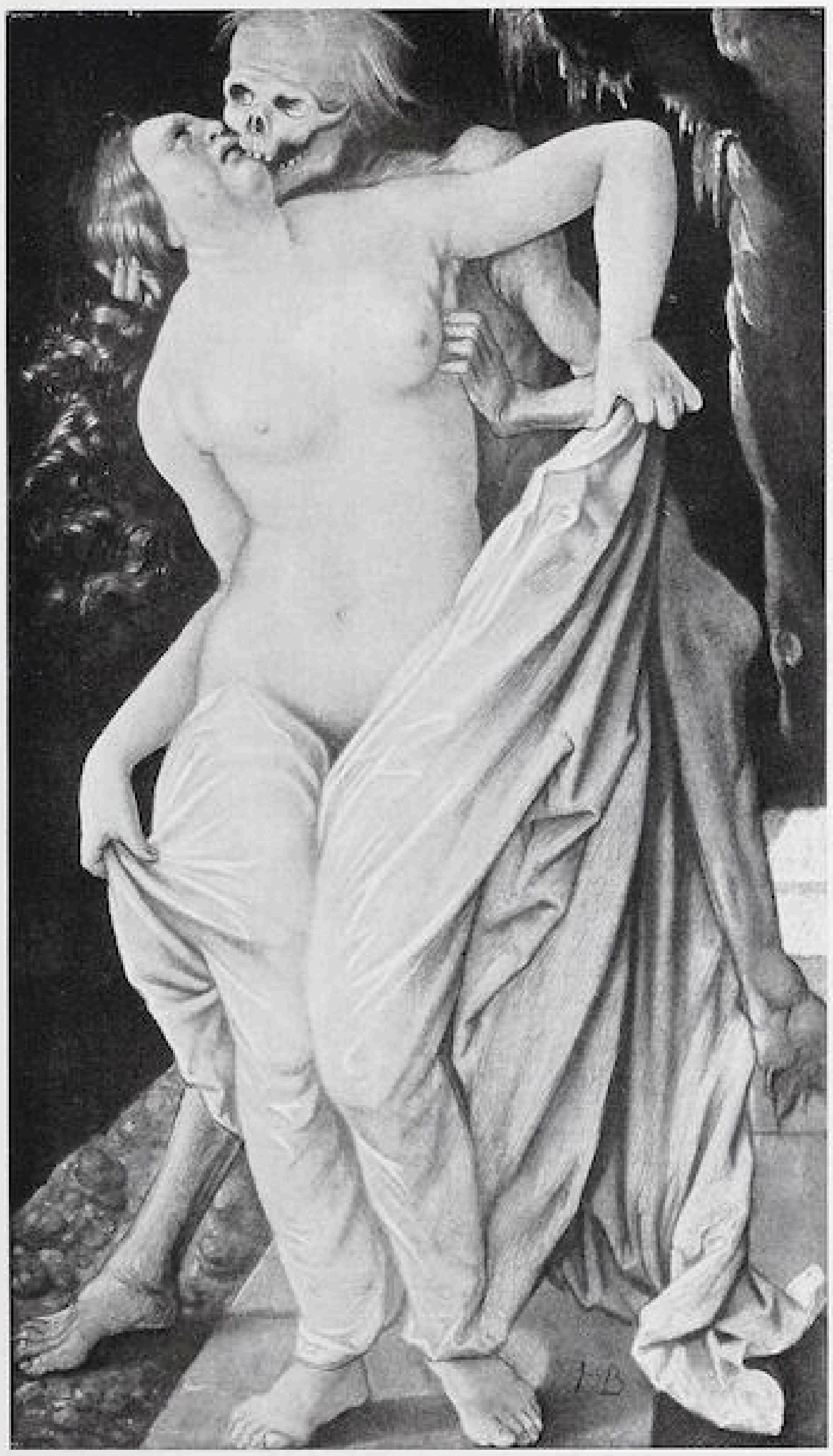


Abb. 271 Hans Baldung Grien. Tod und Frau. Basel

auf räumliche Ausdehnung, stellen die weiblichen Aktfiguren vor eine einfache Hintergrundkulisse. So sind die Totentanzbildchen (Abb. 271) angelegt, deren Reihe im Jahre 1517 einsetzt. Der Reiz ist allein in der schwellenden Modellierung des Frauenkörpers gesucht. Italienische Standmotive werden erprobt. In dem wohllautenden Auf und Ab der Linien geht die energische Bewegtheit der früheren Zeit verloren.

Aber wie bei Cranach und etwa zur gleichen Stunde erfolgt die Umkehr. Das Ideal der Renaissance wird preisgegeben. Die spätgotische Kurve erscheint wieder. Der Körper dreht sich in Schraubenwindung. Die Bewegung ist nicht mehr in sich ausgeglichen, sondern bewußt gesteigert. So sind im Jahre 1525

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0409
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 272 Hans Baldung Grien. Allegorische Darstellung. Madrid, Prado

die beiden Frauengestalten der Weisheit und der Musik angelegt. Und nochmals einen Schritt weiter führen die Lebensalter und die Grazien in Madrid, die mit den 1544 datierten „Stufen des Lebens" den letzten Jahren von Baldungs Tätigkeit entstammen.

An Stelle der vollen Körper der Basler und Wiener Totentanzbilder stehen jetzt zierlich gedrechselte Gestalten (Abb. 272), statt des weichen, gelösten Stehens ein straffes Spannen der Muskeln unter der Haut. Die Silhouette des Körpers verläuft nicht in ruhender Kurve. Sie ladet stark aus, um wieder scharf einzuspringen. Ein Reif um die Stirn, ein Schmuck um den Hals, ein Band unter der Brust, ein Schleiertuch um die Hüften geben die wechselnden Richtungen, die verschiedenen Radien der Bogenlinie, die von der Gestalt beschrieben wird, und deren Peripherie vom Kopf abwärts über den gesenkten Arm herniedersteigt. Eine zweite Figur begleitet den Linienschwung der ersten, und die rechte Hand, die das Buch hält, scheint sich zu verdoppeln, indem hier eine dritte Mädchengestalt auftaucht, deren Kopf noch einmal die Schrägrichtung der anderen wiederholt.

In vielem sind Baldung und Cranach einander verwandt. Diese Rückkehr zu Idealen der Gotik bezeichnet den Spätstil beider. Beide setzen ein mit reicher und selbständiger Produktion, die bald versiegt, um einem liebenswürdigen Formenspiel zu weichen. Die Freiburger Jahre mit den Arbeiten für den Hochaltar sind die Zeit der Erfüllung von Baldungs Kunst. Er ging darüber hinaus. Aber an Umfang der Gestaltung hat er nichts Ähnliches mehr geschaffen, obgleich er noch drei Jahrzehnte tätig war. Er hat den Rest seines

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0410
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Lebens in Straßburg verbracht und ist im Jahre 1548 in der Stadt gestorben, in deren Nähe er auch geboren war. Er war ein geachteter Mann, bekleidete Ehrenämter der Stadt und erfreute sich fürstlicher Gunst. Markgraf Christoph von Baden war sein besonderer Gönner. Mehrfach hat Baldung ihn im Bilde verewigt (Abb. 273). Die scharfen Züge des Reichsfürsten mit dem rund geschnittenen Bart und der rasierten Oberlippe waren so recht nach des Malers Sinn. Man glaubt die Erinnerung an den Typus noch in dem mächtigen Paulus des Freiburger Hochaltars nachklingen zu fühlen, der um die gleiche Zeit entstand wie das 1515 datierte Porträt, das jetzt in München hängt.

Abb. 273 Hans Baldung Grien. Markgraf Christoph von Baden. 1515. München, Pinakothek

Von 1512 bis 1516, etwa vier Jahre lang, weilte Baldung in Freiburg. Abgesehen von diesen Jahren und der Zeit, die er wahrscheinlich in Nürnberg zwischen 1500 und 1506 verbrachte, scheint er ständig in Straßburg ansässig gewesen zu sein. Hier, im äußersten Südwesten Deutschlands, im alemannischen Lande, ist seine Kunst zu Hause. Hier entfaltete sie einen Einfluß, den wir heut nur schwer mehr abschätzen können, vor allem nach der benachbarten Schweiz, und hier empfing er gewiß auch die ersten künstlerischen Anregungen, die über eine doch nur äußerliche Aufnahme Dürerscher Züge hinaus maßgebend blieben für die Bildung seines Stiles.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0411
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 274 Meister von Meßkirch. Maria mit Heiligen. Wildensteiner Altar. 1536
Donaueschingen, Gemäldegalerie

DER MEISTER VON MESSKIRCH

Von der Straßburger Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts sind nur spärliche Reste erhalten geblieben. Die Spur von Dürers Schaffen, der hier auf der Wanderschaft haltmachte, ist beinahe ganz verweht. Zwischen Schongauer, dessen Stil hier zu Ende des 15. Jahrhunderts maßgebend war, und Johannes Wechtlin, der von 1506 bis 1526 in Straßburg wirkte, fehlt jede Verbindung, und Wechtlins Bedeutung ist nur schwer mehr zu ermessen. Er lebt in der Geschichte als der Meister einer Reihe trefflicher Helldunkelschnitte, und alle Versuche, seinen Entwicklungsgang und sein malerisches Werk zu rekonstruieren, sind bisher problematisch geblieben. Mancherlei Rätsel bleiben gerade im Südwesten Deutschlands der Kunstgeschichte noch ungelöst. Namenlos verharrt einer der charaktervollsten Meister seiner Zeit, für den nur mehr eine Gruppe von Tafelbildern zeugt, die nach einem Altar in Meßkirch benannt wird. Die hellen Farben der Bilder, das breite Gebaren der Menschen weist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0412
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

in die westschwäbische Gegend, und hierhin deuten ebenso die wenigen äußeren Daten, die sich ermitteln ließen.

Die Tätigkeit des Meisters muß das 3. und 4. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts umspannt haben. Ob Ravensburg oder ein anderer Ort der Bodenseegegend der Sitz seiner Werkstatt gewesen ist, läßt sich nicht mehr bestimmen. Aber über die örtliche Zugehörigkeit im weiteren Sinne kann ebensowenig Zweifel herrschen wie über die zeitliche Stellung. In der künstlerischen Stilbildung sind die Beziehungen zu Schäufelein so nahe, daß die Werke beider Meister hie und da miteinander verwechselt wurden. Möglicherweise hat ein Schülerverhältnis bestanden. Aber die Kunst des Meßkirchers setzt sich deutlich genug gegen die Schäufeleins ab. Eine andere Gefühlsnote ist in seinen Menschen. Sie haben nicht die Innigkeit Schäufeleinscher Gestalten. Sie posieren ein wenig mit ihren hübschen, glatten Gesichtern oder den seidenweichen, lang herabhängenden Bärten. Man ertappt leicht einen, der aus dem Bilde herausschaut und die Versicherung zu erwarten scheint, daß er besonders wohlgeraten sei. Schlaffe und breite Formen liebt der Meister. Seine Gewänder bestehen aus lockerem, wolligem Stoff und bauschen sich in großen Flächen. Sie sind nicht gestrafft wie die des Schäufelein; sie legen sich in schweren Massen um die Gestalten. Die Menschen sind wohlgenährt und haben fette Gesichter auf kurzem Hals, die Christuskinder sind dralle Burschen, und der heilige Sebastian prunkt mit einer üppigen Brust. Der gleiche Geschmack herrscht in den Formen der Renaissancearchitektur, den stämmig kurzen und dickleibigen Säulen, dem breitgelagerten, ornamentalen Zierat, den bauchigen Gefäßen und den schwerfließenden Voluten, von denen die Inschrifttafeln umsäumt werden (Abb. 274 und 275).

Die gewichtige Breite der deutschen Renaissance hat in dem Meister ihren hauptsächlichen Vertreter. Man war der Schlankheit müde geworden. Mit einer nachdrücklich gestalteten Bodenfläche setzen die Kompositionen ein. Die Füße haften fest am Boden. Man könnte ohne Mühe den Grundriß eines Bildes zeichnen. Man soll zunächst einmal wissen, worauf die Menschen stehen und sich bewegen. Schon dadurch unterscheiden sich die Werke des Meßkirchers von denen des Schäufelein, die altertümlich unräumlich scheinen gegen die plastische Klarheit, mit der nun eine Gruppe gebaut ist.

Soll von einer Entwicklung des Meisters die Rede sein, so muß auf die Ausbildung der Bildarchitektur in diesem Sinne gewiesen werden, und ein Werk wie die Nürnberger Kreuztragung (Abb. 276) rückt in die frühere Zeit, weil noch nicht so deutlich die Stellung jeder einzelnen Figur im Raume umschrieben wird. Die Tiefenerstreckung ist auch später nicht eigentlich gelöst, doch über

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0413
© Universitätsbibliothek Heidelberg

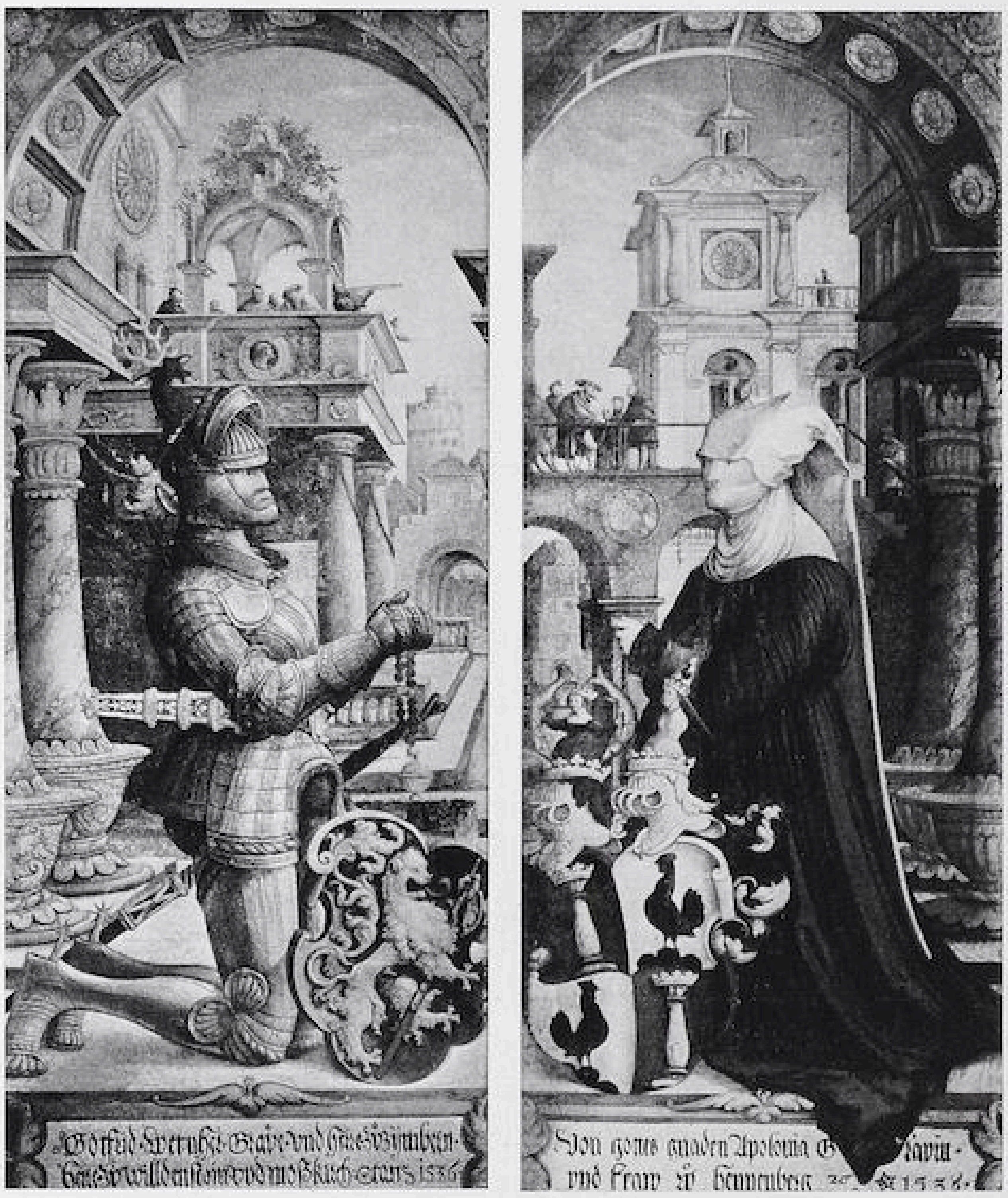


Abb. 275 Meister von Meßkirch. Graf Zimmern und seine Gemahlin. Wildensteiner Altar. 1536. Donaueschingen, Gemäldegalerie

die räumliche Unklarheit des früheren Bildes zu einer in den Absichten unverkennbaren Disposition entwickelt.

Über solche Verschiedenheiten hinaus wahrt der Charakter der Formengebung den sichtbaren Zusammenhang zwischen allen Werken des Meisters, und mehr noch die besondere malerische Behandlung, in der der Meßkircher durchaus und ganz für sich steht. Hell in hell sind die lichten Farben modelliert. Die blaugraue Untermalung schimmert durch die dünne Farbschicht und gibt oft allein den Schattenton. Rasch lichten sich die Lokalfarben zu Weiß. Ein weicher Perlmutterschimmer liegt über den Tafeln. Gelbe, blaugraue, grauviolette Töne, dazu das rosige Inkarnat und das Hellblond der Haare setzen die Palette zusammen. Wo dann ein starkes, aber niemals glänzendes, sondern weiches Rot hineingesetzt wird, ist es gebettet wie ein Edelstein. So wird die Farbe

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0414
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

zum Schmuck, und der grausige Ernst einer Geißelung widerstreitet dem zarten farbigen Kleid, mit dem die Bildfläche überdeckt ist.

Der Meister von Meßkirch steht als einer der wenigen Anonymen in der Geschichte der deutschen Malerei des beginnenden 16. Jahrhunderts. Es hat nicht an Vorschlägen der Benennung gefehlt, und Übereifer wollte auf allen Hauptwerken des Meisters verborgene Signaturen entdecken. Man tut gut, auf so wenig begründete Hypothesen zu verzichten und mit der Nottaufe fürlieb zu nehmen. Denn des Meßkirchers Persönlichkeit ist auch ohne Namen nicht minder scharf umrissen als die manches Meisters seiner Zeit, von dessen bürgerlicher Existenz bessere Kunde erhalten blieb.

Abb. 276 Meister von Meßkirch. Kreuztragung Christi
Nürnberg, Germanisches Museum

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0415
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Nicht weit von der Heimat des Meßkirchers scheint der zweite große Unbekannte der Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts gelebt zu haben, wiederum ein hochbedeutender Meister, von dessen Namen nicht mehr als die Initialen D S, von dessen Schaffen nur ein paar ungewöhnlich charaktervolle Holzschnitte geblieben sind, die auf eine überragende und für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance wesentliche Persönlichkeit schließen lassen. Es ist bisher nicht gelungen, ein Gemälde seiner Hand aufzuweisen. Man ahnt, wie unendlich vieles zugrunde gegangen sein muß, wenn in Basel, wo er gewirkt zu haben scheint, jede Spur seines Schaffens verloren ist.

Als erste greifbare Persönlichkeit der schweizerischen Kunst um die Jahrhundertwende tritt der Freiburger Stadtmaler Hans Fries mit einer stattlichen Zahl wohlbeglaubigter Werke aus dem Dunkel hervor. Im Jahre 1487 war er in Basel in die Zunft „Zum Himmel" aufgenommen worden, 1499 scheint er nach Freiburg übersiedelt zu sein, wo er von 1501 bis 1512 vom Rate eine feste Besoldung empfing, später war er in Bern tätig, im Jahre 1518 erlischt seine Spur. Hans Fries' Lehrer ist der Berner Stadtmaler Heinrich Bichler gewesen. Wenigstens erhielt, einer urkundlichen Eintragung zufolge, als Bichler im Jahre 1480 sein großes Gemälde „Die Schlacht bei Murten", das die Zeitgenossen aufs höchste bewunderten, mit acht Gesellen nach Freiburg brachte, „der Sohn des Erhart Fries" vom Rate der Stadt ein kostbares Geschenk.

Mit diesem Hinweis auf die Herkunft seiner Kunst wird für die Deutung seines Stiles wenig gewonnen, da es an sicheren Werken Heinrich Bichlers ebenso fehlt wie an Arbeiten des Hans Fries aus den ersten zwei Jahrzehnten seiner Tätigkeit. Erst im Jahre 1501 wird mit den Resten eines Altarwerkes, die jetzt in München verwahrt werden, die Persönlichkeit des Meisters greifbar. Mannigfache Elemente sind in diesen Tafeln vereinigt. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß Hans Fries mittlerweile durch Oberdeutschland gewandert war, daß er Werke des älteren Holbein und Burgkmairs gesehen hatte, die tiefe Stimmung seiner Farben weist auf die Kenntnis augsburgischer Kunst, an Burgkmair im besonderen gemahnt das satte Braunrot, aus dem hie und da Töne eines starken, reinen Rot aufleuchten, und das schöne Sammetgrün. Einflüsse Dürers und Hans Baldungs sind in der Komposition wie in der Formengebung unverkennbar. Aber auch italienische Erinnerungen scheinen wach zu werden. Die große Geste wie der farbige Geschmack seiner besten Schöpfungen gemahnen an die festliche Pracht der venezianischen Malerei.

Über alle fremden Einflüsse gewinnt ein höchst persönlicher Ausdruckswille

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0416
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 277 Hans Fries. Marter des Sebastian. 1501. München, Pinakothek

die Herrschaft. Etwas von der düster gewaltsamen Pathetik der Zeit, die in Grünewalds Werk gipfelte, drängt auch in den Bildern, die Fries kurz nach der Jahrhundertwende geschaffen hat, zur Oberfläche. Der Meister einer älteren Generation wird kenntlich in der Art, wie der Raum knapp bemessen ist, wie die Figuren eng in einer vorderen Schicht sich drängen. Aber denkt man zu-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0417
© Universitätsbibliothek Heidelberg

rück an die nüchterne Sachlichkeit, mit der in den Bildern des Nelkenmeisters die Marter eines Heiligen teilnahmlos friedlich geschildert wurde, so überrascht nun die leidenschaftliche Wut der Henker ebenso wie das schmerzvolle Aufbäumen ihrer Opfer.

Nach hundert Jahren methodischer Bemühung um die Bewältigung der Wirklichkeit war die Kunst frei geworden, mit erneuten Mitteln der Wiedergabe seelischen Ausdrucks sich zu nahen. An vielen Stellen zur gleichen Zeit gibt in mannigfacher Form dieses neue Streben sich kund. Wie Fries einen heiligen Sebastian nicht mehr in schöner Pose sterben, sondern leidvoll aufblicken und an den Fesseln zerren läßt (Abb. 277), wie er die Gestalt des heiligen Franziskus, der die Wundmale empfängt, selbst gleichsam in Kreuzesform zusammenreißt, wie er die heilige Barbara, die der wütende Vater an einem Haarschopf grausam emporzerrt, zwischen Felsblöcken einklemmt (Abb. 278), das alles zeugt von dem barocken Gefühlsüberschwang der deutschen Spätgotik, die sich aus der Schule niederländischer Wirklichkeitsmalerei endgültig befreit hatte. Eine Komposition wie die wildbewegte Kreuzesallegorie mit ihrer Häufung symbolisch bedeutsamer Motive war erst jetzt wieder möglich, da das künstlerische Schaffen von allen Bedenken einer rationalistischen Sinnesart sich befreit hatte.

Merkwürdig berührt sich in solchen Schöpfungen die Kunst Hans Fries' mit der des Lukas Cranach, und ähnlich wie in dessen Schaffen, so tritt auch in dem seinen nach allem heißen Gefühlsüberschwang der jungen Jahre eine auffallende Beruhigung ein, die für die Hinwendung der deutschen Spätgotik zu den neuen Idealen der italienischen Renaissance charakteristisch ist (Abb. 279). Eine Enthauptung des Täufers, die Hans Fries im Jahre 1514 malte, gibt nur noch die schönen Posen teilnahmlos gestellter Figuren, gibt die klaren Silhouetten vor dem sauber gebildeten Hintergrunde einer kahlen Architektur. Dürersche Motive werden aufgenommen. Eine ursprünglich starke Erfindungsgabe scheint versiegt, und es bleibt nicht mehr als ein gepflegter Eklektizismus, eine schönlinige Zeichnung und geschmackvolle Farbe.

Hans Fries von Freiburg steht an der Spitze einer Reihe Schweizer Künstler, deren Lebensschicksale besser bekannt sind als die seinen, deren künstlerische Entwicklung und höchst eigenartige Stilbildung aber nicht minder rätselvoll bleibt. Ihr Werdegang läßt sich nicht mehr übersehen, und ihre Werke erscheinen so sehr als der künstlerische Ausdruck des besonderen Milieus, in dem sie leben, daß man die Bildung ihres Stiles im wesentlichen als eine individuelle Leistung anzusehen geneigt ist. Wohl ist die allgemeine Formengebung Dürerscher Kunst auch für sie der Ausgangspunkt, und Baldung mochte ihnen in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0418
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 278 Hans Fries. Gefangennahme der heiligen Barbara. 1503. Freiburg

manchem zum Vermittler werden. Aber die derbe Unbekümmertheit der Sprache, die wuchtige Breite der Formen, das kräftige Zupacken und stämmige Ausschreiten war so recht nach dem Geschmack der Landsknechtmaler, und weil es zugleich den Idealen der neuen Kunst entsprach, konnte gerade hier eine so herzhaft sinnliche und urwüchsig gesunde Kunst entstehen.

Urs Graf von Solothurn, der zumeist in Basel wirkte, Nikolaus Manuel genannt Deutsch in Bern und Hans Leu der Jüngere in Zürich sind die Hauptmeister der Zeit. Die gleiche Tonart klingt aus ihren Werken, und ähnlich unruhig, kriegerisch verlief ihr Leben. Immer wieder ist die Rede von Feldzügen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0419
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 279 Hans Fries. Geburt Mariens. 1512
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

und Abenteuern, von Gefängnisstrafen und verbotenem Reislaufen. Eine ganz besondere Atmosphäre webt um diese Kunst, und alles Phantastisch-Absonderliche erscheint aus ihrer Stimmung erklärlich. Urs Grafs Anfänge führen noch auf Schongauer zurück. Aber die zierliche Formengebung des Kolmarer Meisters paßt schlecht zu dem Bilde der reifen Kunst des Solothurners. Urs Graf war seines Zeichens Goldschmied, und Gemälde seiner Hand fehlen fast ganz. Holzschnitte und Zeichnungen müssen sie ersetzen. Da ist der Strich derb und kühn. Die Bewegungen sind breit und fahren aus. Das Unerwartete wird gesucht.

Der Stil des Urs Graf und seiner Landesgenossen ist gewiß nicht auf Schweizer Boden allein erwachsen. Nach vielen Richtungen weisen die künstlerischen Beziehungen, und die geographische Lage wie der ruhelose Wandertrieb der Künstler legt den Gedanken nahe, daß Anregungen mannigfacher Art hier aufgenommen und verarbeitet wurden. Die romantische Strömung, die überall in Deutschland im Verlaufe des ersten Jahrzehnts zum Durchbruch gelangte, trieb auch hier ihre Blüten. Die Landschaft wurde entdeckt, die Wälder und die Bäume mit dem hängenden Moos, die Lichterscheinungen des Himmels und die Häuser, die sich in stillen Wassern spiegeln. Die phantastischen Kostüme der Landsknechte mit ihren wallenden Federn und vielfach geschlitzten Hosen und Ärmeln werden nochmals übertreibend karikiert. Wenn Nikolaus Manuel die Enthauptung des Täufers malt (Abb. 280), so schwingt der Henker mit gewaltsam ausholender Gebärde den abgeschlagenen Kopf, den er am Barte packt, hinüber auf die Schüssel, die Salome hinhält. Fühllos hängen die Beine des Gemordeten über die Bahre, die zwei rohe Gesellen fortschleppen. Man sieht von dem einen nur

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0420
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 280 Nikolaus Manuel Deutsch. Enthauptung Johannes des Täufers
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

noch den rückwärts gestellten Fuß, und auch der Körper des Johannes verschwindet schon hinter dem Bildrande. All das wirkt doppelt brutal, weil die Absicht offen zutage liegt. Das Raumerlebnis ist nicht das Primäre und fordert nicht solche Freiheit. Vielmehr spielt der Vorgang in einer schmalen Zone am vorderen Bildrande, und hier drängen und stoßen sich die Menschen.

Nikolaus Manuel ist im Jahre 1484 in Bern geboren, und es scheint, daß er hier durch Hans Fries die ersten entscheidenden Anregungen empfing. Dessen besonderer Farbengeschmack wie die Form seiner späten Kompositionen wird in Manuels frühesten erhaltenen Werken, deren erste die Jahreszahl 1511 tragen, fühlbar. Noch die zwei schönen Altarflügel des Berner Museums (Abb. 281), die mit den Anfangsbuchstaben des Namens und dem Schweizerdolch bezeichnet sind, gemahnen an die Bildgewohnheiten des älteren Meisters, aber in den gezierten Bewegungen wie in den puppenhaften Köpfen der Frauen mit dem

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0421
© Universitätsbibliothek Heidelberg

seltsam zusammengeschobenen Vordergesicht, in dem Augen, Nase und das spitze Mündchen eng aneinandergerückt sind, in der Vorliebe endlich für phantasievoll aufgeputzte modische Kostüme wird die spezifische Kunstweise Nikolaus Manuels kenntlich.

Hatte er in der Tradition der alten Zeit begonnen, indem er als Meister in Bern Aufträge aller Art bis zum Bemalen von Fahnenstangen und dem Anbringen von Stadtwappen auf Fässern übernommen hatte, so wurde er mehr und mehr ein Mann der neuen Zeit. Seine persönliche Art entfaltete sich zur vollen Freiheit erst, wenn sie des lästigen Zwanges der alten Bildform, der Bindung an die großen Tafeln der Altarflügel befreit war. Um ihrer selbst willen wollte sie geübt und genossen werden. In kleinen Täfelchen, die nicht für die Zwecke kirchlicher Andacht, sondern für verstehende Liebhaber geschaffen, in dekorativen Malereien auf Leinwand, die zum Schmuck der Räume wohlhabender Bürger bestimmt waren, suchte und fand Manuel jede Freiheit. Motive der Heiligenlegende wie der antiken Mythologie werden mit der gleichen Freude an einer romantischen Phantastik behandelt. Überall wird nur ein Vorwand gesucht zur Entfaltung üppig weltlichen Lebens. Manuels heilige Frauen selbst scheinen mit dem Beschauer zu kokettieren, und mit dem ganzen Herzen war er bei der Sache, wenn er einer derben Lüsternheit nachgeben konnte. Das Bad der Bathseba, das Urteil des Paris mit den entkleideten Schönen, die als Göttinnen posieren, waren Motive nach seinem Geschmack, und noch der Tod, der das Mädchen küßt, erlaubt sich eine kühne Handgreiflichkeit.

Nikolaus Manuel hat es niemals versäumt, seine Gemälde wie die kleinen Grisaillen und die zierlichen Zeichnungen mit seinem Namenszeichen zu versehen. Die persönliche Leistung wird bewußt betont in einer Kunst, die sich vom mittelalterlichen Handwerksbetriebe sehr weit entfernt hatte. Manuel fühlte sich ebenso als Dichter wie als Maler, er nahm an der reformatorischen Bewegung eifrigen Anteil, verfaßte Fastnachtsspiele gegen das Papsttum und scheint sich in den zwanziger Jahren — 1530 erst ist er in Bern gestorben — von der Malerei mehr und mehr zurückgezogen zu haben.

Steht Manuel in allem deutlich in der Tradition der oberdeutschen Malerei seiner Zeit, deren nächster Repräsentant Hans Baldung war, so scheinen an anderer Stelle Erinnerungen an italienische Werke des späten Quattrocento wach zu werden, in der barocken Übersteigerung der Form, der atemlosen Erregtheit, der Maßlosigkeit des Empfindungsausdrucks, die an Meister von der Art des Botticelli und Filippino Lippi gemahnt.

Ein Bild des Hans Leu (Abb. 282) wagt sich in der tänzerischen Bewegung der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0422
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 281 Nikolaus Manuel Deutsch. Geburt Mariens. Bern Museum

Gestalten wie den schwungvollen Linien flatternder Bänder und Gewandstücke, die in den Formen der phantasievoll erfundenen Landschaft nachschwingen, am weitesten in dieser Richtung. Die Persönlichkeit des Meisters, der vom Jahre 1515 an in Zürich nachzuweisen ist und im Jahre 1531 in einem Gefecht am Gubel den Tod fand, ist nur schwer zu fassen. Mit den Buchstaben H L signierte Malereien sind nicht selten, sie werden zum Teil einem älteren Hans Leu zugeschrieben, der von 1490 bis 1507 in Züricher Urkunden erwähnt wird, zum Teil dem Sohne, der zuerst im Jahre 1507 neben dem Vater in den Rechnungen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0423
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 282 Hans Leu. Cephalus und Prokris. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

des Großmünsters erscheint. Aber der Weg von den steifen, hölzernen Altarmalereien, die das Züricher Landesmuseum verwahrt, zu den elegant und geschmeidig gezeichneten Leinwandbildern der Baseler Kunstsammlung ist schwer zu finden. Nur in den Landschaftsmotiven mit den reichen Formen der Vegetation im Vordergrund und den Schneebergen der Ferne ist eine Verbindung gegeben.

Für eine deutliche Erkenntnis des Stiles reicht das spärlich erhaltene Material an keiner Stelle aus. Man müßte klarer sehen, wäre mehr von den Werken der Meister auf uns gekommen. Vielleicht aber minderte solches Wissen den Zauber des Eigenartigen und Unvergleichlichen, den die wenigen Gemälde dieser seltsamen Landsknechtsmaler üben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0424
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

LUKAS CRANACH

Wie im ausgehenden 15. Jahrhundert die gemeinsame Ausdrucksform einer Stammesgemeinschaft den Stil der Persönlichkeit bestimmt, so wird im beginnenden 16. Jahrhundert die Handschrift einzelner bedeutender Meister maßgebend für die Kunstübung einer Stadt oder einer Landschaft. Ein persönliches Lebensschicksal, der Zufall einer Übersiedelung gibt der Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksform in weiten Landesteilen die Richtung. Eine sächsische Malerei setzte ein, als Lukas Cranach nach Wittenberg verschlagen ward. Der geborene Franke verlieh durch seine individuelle Kunstform der neuen Heimat die eigene Sprache.

Wie Cranach dem Lande, so wurde dieses ihm zum Schicksal. Aus den künstlerisch lebendigsten Zentren des damaligen Deutschland kam er in die abgelegene sächsische Metropole. Er, der in regem Wechselverkehr mit den Besten seiner Zeit begonnen hatte, war nun ganz auf sich gestellt, und es vollzog sich in seiner Kunst eine höchst merkwürdige Entwicklung. Sein Spätstil gerade ist eines der schwierigsten und anziehendsten Kapitel in der Geschichte der deutschen Malerei.

Die Entdeckung einer lange verkannten Frühzeit hat den Blick für diese eigentlich Cranachsche Kunst verdunkelt. Aus der Verborgenheit eines römischen Palastes kam ein in herrlichen Farben funkelndes Wunderwerk der Malerei zum Vorschein, die Ruhe auf der Flucht (Abb. 283), die bald in den Besitz des Berliner Museums gelangte. Das Bild gab dem Namen Cranachs einen neuen Klang. Die typischen Vorstellungen mußten sich wandeln, als dieses Werk in den Gesichtskreis der Kunstforschung eintrat. Der junge Cranach wurde entdeckt, und Zuschreibungen bereicherten bald das Bild vom Schaffen des Meisters in dieser ersten, und wie es schien, glücklichsten Epoche seines Lebens. Ein farbig reiches und lebendig eindrucksvolles Bildnispaar, eine merkwürdige Kreuzigungstafel in München (Abb. 284) wurden Cranach als ihrem rechtmäßigen Urheber wiedergegeben.

An Grünewald hatte es erinnert, wie schmerzvoll die Hände sich bogen, wie grausam die Qualen des Kreuzestodes geschildert waren. Aber alles ist doch um viele Grade gemäßigt. An die Donauschule gemahnt die liebliche Landschaft mit den eingehend beobachteten Bäumen und vor allem die ganz freie Gruppierung der drei Kreuze, die offen im Raume stehen und einen Platz umgrenzen, auf dem Maria und Johannes den Tod des Herrn klagend erleben. Wie die Gebärde gehaltener bleibt als Grünewalds pathetischer Ausdruck, so ist die räumliche Ordnung klarer und bei aller Freiheit weniger suggestiv und gleichsam erregend als eine Altdorfersche Komposition.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0425
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 283 Lukas Cranach. Ruhe auf der Flucht. 1504
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Es scheint, daß Cranach um das Jahr 1502 in Österreich und vielleicht auch in Bayern gewesen ist, und der Gedanke lag nahe, die Entstehung seiner Kunst mit dem Stil der Donauländer in Verbindung zu bringen. Aber die Geschichte des Donaustiles ist selbst noch viel zu ungeklärt, um für die ersten bekannten Werke Cranachs als Formel zu genügen, und zu Altdorfer im besonderen ergibt sich nicht mehr als eine nur vage Beziehung. Der Regensburger Meister ist um ein Jahrzehnt jünger als Cranach, und es läßt sich schwer ermessen, welche entscheidenden Anregungen der fränkische Künstler im Jahre 1502 in Österreich empfangen konnte. Man kennt den Meister nicht, dem Cranach die wesentlichen Grundlagen seiner Stilbildung verdankt. Die allgemeinen Voraussetzungen eines Zeitstiles, der nicht auf die schöpferische Tat eines Einzelnen zurückgeführt werden kann, sind auch die Grundlage der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0426
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 284 Lukas Cranach. Christus am Kreuz. 1503
München, Pinakothek

Cranachschen Kunst, die teilnimmt an der neuen Orientierung der deutschen Malerei im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Man braucht nicht nur auf Grünewald zu weisen und an den Donaustil zu denken. Dürer selbst stellt sich mit aller Entschiedenheit in diese Reihe, im Holzschnitt und Kupferstich noch sichtbarer als in seinen Altarbildern. Wie in dem traulichen Hof, in dem die heilige Familie rastet, Maria mit ihrem Spinnrocken zur Seite gerückt ist, wie Joseph an seinem Balken zimmert, wie die Engelknäblein die Späne zusammenlesen, das ist so sehr im Sinne eines idyllischen Stimmungsbildes erdacht, daß kein Genremaler des 17. Jahrhunderts das Thema freier hätte behandeln können.

Mit diesem Holzschnitt des Marienlebens soll man die andere Ruhe auf der Flucht nach Ägypten zusammenhalten, die Lukas Cranach im gleichen Jahre (1504) malte. Auch er sieht den Vorgang als trauliche Idylle. Statt des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0427
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Ruinenhofes gibt er eine Landschaft mit ragenden Bäumen, einer schlanken Birke und einer alten, moosüberwucherten Tanne. Und die kleinen Engel, die Dürer dem heiligen Joseph als getreue Heinzelmännchen beigab, spielen und musizieren hier am Boden. Der eine schöpft Wasser an der Quelle, der zweite hat ein Vögelchen gefangen, der dritte reicht dem Christkinde Blumen, und die anderen flöten und singen. Wieder sitzt Maria zur Seite. Joseph steht in der Mitte der Tafel. Seine leise Befangenheit erhöht die liebenswürdige Anmut der Stimmung. Und das System eines abgewogenen Pyramidenbaus, das ein wohltuendes Gefühl ruhender Sicherheit verleiht, kommt kaum zum Bewußtsein, da die Hälften ungleichartig belastet sind.

Die ersten Werke Cranachs, die man kennt, entstammen seinem dreißigsten Lebensjahre. So kann der Begriff der Jugendarbeit nur mit einer Einschränkung auf sie angewandt werden. Von den eigentlichen Anfängen des Meisters fehlt noch immer jede Kunde. Es wäre aber sicher falsch, die Vorstellung von Cranachs Stil im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu einseitig auf Kompositionen von der Art der Münchener Kreuzigung und der Berliner Ruhe auf der Flucht festzulegen, so wenig sich Dürers Stil dieser Zeit auf eine einheitliche Formel bringen läßt.

So leicht kenntlich dem Rückschauenden der spätere, zur Manier entwickelte Stil des Cranach-Ateliers ist, so kompliziert bleibt er in seiner Entstehung. Am ehesten lassen in Cranachs ersten Wittenberger Jahren sich Hinweise finden, die den Kreis bezeichnen, in dem diese Kunst heranreifte.

Im Jahre 1505 hatte Kurfürst Friedrich der Weise Cranach als seinen Hofmaler nach Wittenberg berufen. Der Kurfürst war einer der begeistertsten Mäzene der Zeit. Schon 1491 bis 1495 war ein niederländischer Maler in seinen Diensten tätig. Dürer war vielfach für ihn beschäftigt. Jacopo de' Barbari wurde 1503 nach Wittenberg berufen, und er blieb dort noch zu Cranachs Zeit. In den Werken, die zwischen 1504 und 1508 entstanden, glaubt man den Einfluß des Venezianers zu spüren (Abb. 290). In der weichen Modellierung der Köpfe, dem dichten Seidenhaar der Jünglinge ist ein ferner Anklang an die Kunst der Lagunenstadt nicht leicht zu verkennen, und Halbfigurenbilder, wie die Verlobung der Katharina in Wörlitz, erklären sich am ungezwungensten aus Anregungen, die von dem venezianischen Kunstkreise ausgingen.

Cranachs spezifisches Formenideal ist noch nicht ausgebildet. Ein letzter, entscheidender Impuls sollte ihn treffen, als er im Jahre 1508 in die Niederlande reiste. Während seines Aufenthalts in Antwerpen muß er mit Mabuse in Berührung gekommen sein. Schwerlich konnte Cranach an den Werken des

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0428
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 285 Lukas Cranach. Die heilige Sippe. 1509. Mittelteil des Torgauer Altars. Frankfurt a. M.

damals bedeutendsten Meisters in Antwerpen vorübergehen, und der Einfluß Antwerpener Kunst macht sich in der Folgezeit in seinem Schaffen bemerkbar. Die Erinnerung an Venedig schwindet. Mailändische Züge, die durch Antwerpener Meister vermittelt wurden, treten an die Stelle, und Einzelformen weisen auf die Bekanntschaft mit Meistern aus dem Kreise des Quinten Massys.

Der Sippenaltar des Jahres 1509 ist das Hauptstück des neuen Cranachschen Stiles (Abb. 285). Eine so freie und glückliche Harmonie hatte der Meister des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0429
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

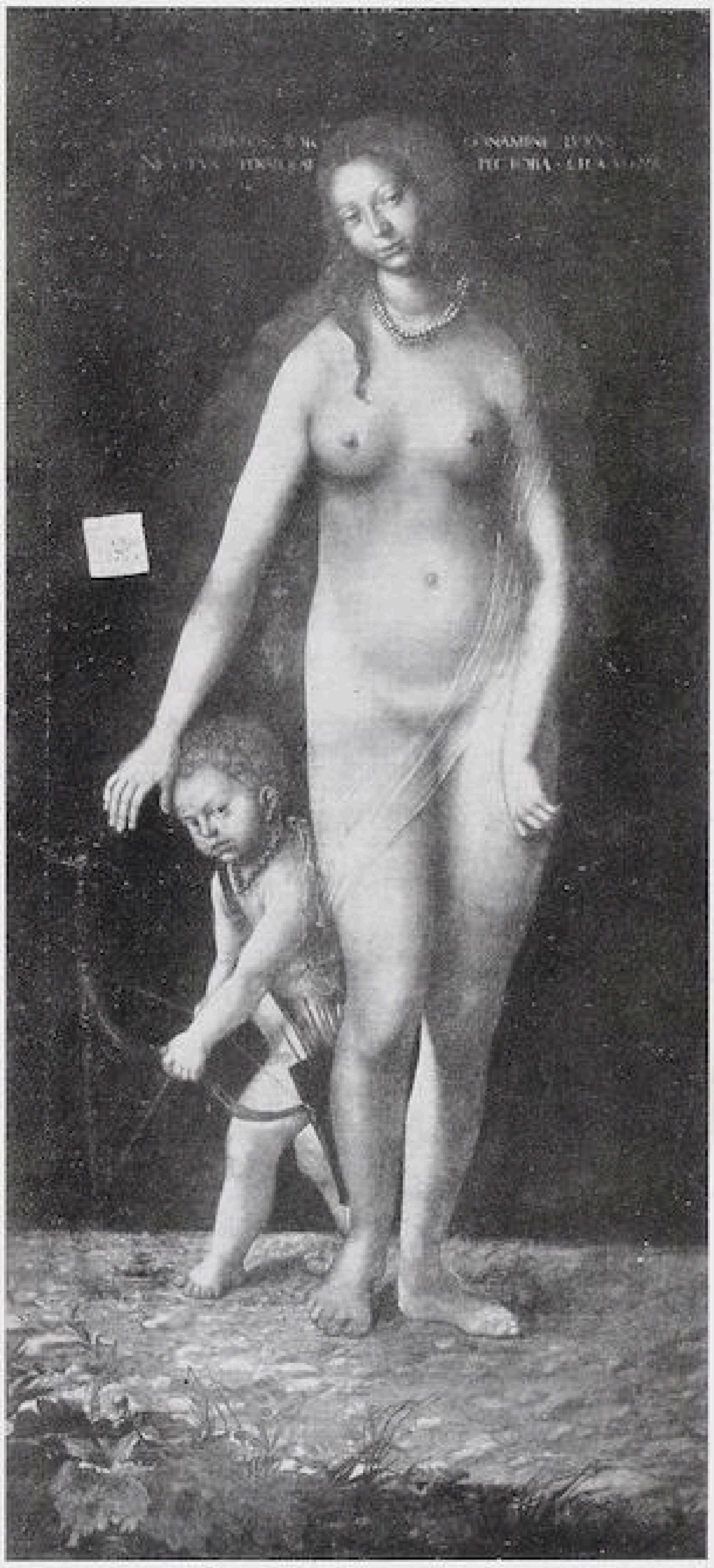


Abb. 286 Lukas Cranach. Venus mit Amor. 1509
St. Petersburg, Eremitage

Katharinenaltars nicht aus eigenem gefunden. Wohl war in den Frühwerken vorbereitet, was nun sich entfaltete. Aber die noch befangene und andeutende Formbehandlung wandelt sich in eine reife und sichere Modellierung. Die freie Raumdisposition ist mit einfach übersichtlicher Flächenbesetzung vereinigt. Die Dinge sind nicht als ebene Gebilde ausgewogen, sondern nach ihrer Schwere im Raume ponderiert. Ein leichteres Gewicht in vorderer Schicht hält einem schwereren rückwärts die Wage. Damit entsteht eine selbstverständliche Sicherheit der Anordnung, ohne daß ein Zwang fühlbar würde. Ebenso gliedern sich in rhythmischen Diagonalen die Farben, indem ein leuchtendes Rot von links, ein Braun von rechts her aufsteigt, und ein Blau von der Mitte nach den Seiten geführt wird.

Cranach liebte immer die einfach sprechende farbige Anlage. Schon das frühe Bild der Ruhe auf der Flucht teilte diese Eigenschaft in der Beschränkung auf ein Farbenpaar, das juwelengleich leuchtende Rot der Gewänder und das tiefe Grün des Laubhintergrundes. Das Blau des Himmels und das Goldbraun der Untermalung, die stellenweise zutage steht, gibt nur die Begleitung. Die freiere Besetzung des Raumes, die reicheren Bewegungsmotive der Figuren sind der Ertrag niederländischer Anregungen, und niemals wieder hat Cranach so sehr im Stile der lionardesken Antwerpener Schule gearbeitet wie kurz nach seiner Heimkehr, als der Sippenaltar und das Petersburger Venusbild (Abb. 286)

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0430
© Universitätsbibliothek Heidelberg

entstanden. Diese erste Venus Cranachs ist italienischer im Geschmack als alle ihre jüngeren Schwestern. Aber schon sie unterscheidet sich von den kontrastreich gebauten und frei ponderierten Körpern, die man in den Niederlanden nach italienischem Vorbilde zu gestalten lernte. Ihr eignet eine lässige Grazie. Die Bewegung ist unentschieden. Das Interesse gilt mehr den schwellenden Formen als dem rhythmischen Bau.

Abb. 287 Lukas Cranach. Venus. 1532
Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Dürer wollte die Schönheit beweisen und die Kunst in Regeln fassen. Seine Akte sind unsinnlich in ihrer konstruktiven Klarheit. Cranach schildert die liebliche Grazie jugendlicher Mädchenleiber. Er widersetzte sich der schweren Fülle italienischer Renaissancegestalten, wie Dürer sie liebte, und er ging nicht ein auf die kanonische Körperhaltung, die mehr dem Ausdruck gesetzter Würde dient als zierlicher Anmut.

Cranach war durch jede Schule seiner Zeit gegangen, und um so wunderbarer ist es, daß er am Ende den Weg zu sich selbst gefunden hat. Er knüpfte aufs neue die Fäden der nordischen Tradition, die das fremde Ideal der Antike durchschnitten hatte, und wurde der Schöpfer einer eigenartigen Fortbildung spätgotischer Form, wie sie nur Baldung ähnlich, aber nicht mit der gleichen Konsequenz entwickelte.

Cranach sucht in seinen Akten nicht die großen Horizontalen und die Gliederungen der Gelenke. Weich fließen die Kurven auf und nieder. Schmächtig sind die Körper, und in gotischer Schwingung bewegen sich die grazilen Figürchen. Wie Rokokopüppchen so zart und zierlich sind die nackten Fräulein, die er als Venus malt (Abb. 287). Es gibt wenig so anmutige Gestalten in der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0431
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

deutschen Kunst wie diese blanken Porzellanfigürchen. Zu dritt erscheinen sie vor Paris, dem sein Richteramt schwer werden muß, da sie wie Schwestern einander gleichen. Nicht leicht errät man ihre Namen. Eine ist kokett wie die andere, ob sie nun den Fuß hebt, die Arme zurücklegt, um die Brust zu zeigen, oder nur mit verlangendem Blick den bärtigen Ritter betrachtet. Dürer wären solche Gebärden zu klein erschienen. Cranach liebte sie. Wie die eine der Göttinnen, so faßt Diana, die auf dem Hirsche sitzt, mit der Hand den Fuß, und es entsteht ein zierliches Spiel von Überschneidungen (Abb. 209). Gern kreuzen sich die Beine der Sitzenden, und zuweilen scheint es, als winde wie eine Schlange ein Bein sich um das andere.

Eine Gruppe klar in ihren Gliedern auseinanderzulegen, war das Ziel von Dürers Kunst. Cranach liebte die Formverflechtungen der Spätgotik, und er ließ sich nicht beirren durch das modische Treiben. Wie er die Körper von Simson und Delila in eins verstrickt, so daß sie nicht mehr als zwei trennbare Wesen existieren, sondern zu einem Doppelsein verwachsen (Abb. 289), das steht als Formerfindung in der Tradition, die von irischer Buchornamentik und romanischer Kapitälplastik herstammt. Es ist das letzte Rokoko der mittelalterlichen Kunst. Wenn sie in Grünewald ein rauschendes Barock erlebt, so klingt sie hier aus in einem zierlich plätschernden Formenspiel.

Mit seinem antikischen Schäfer- und Ritterwesen ist es Cranach so wenig ernst wie den Meistern des 18. Jahrhunderts. Ein sächsischer Fürst in modischer Rüstung spielt den Paris (Abb. 288). Merkur, der leichtbeschwingte Götterbote, ist ein weißbärtiger Rittersmann, und Delila ein niedliches Bürgerfräulein aus Wittenberg. Das klassische Kostüm steht Cranach so wenig wie die italienische Körperbildung. Er liebt das spätgotisch krause Linienspiel in wallenden Federbüschen und großgliedrigen Halsketten wie in den reichgezierten Harnischen der Ritter. Und dunkles Laubdickicht rahmt die Figuren. Dürer gibt gern kahle Stämme und dünnes Blattwerk. Cranach malt die undurchdringliche Fülle von tausend Blättern. Versuche klarer Raumbildung gab es nur in den frühesten Kompositionen. Cranach kehrt zurück zu staffelförmiger Ordnung. Die Landschaft steigt an. Wie die Häscher in Multschers Ölbergbild, so erscheinen in einer Lücke des Buschwerks die Philister, die Simson überwältigen sollen.

Eine solche Entwicklung ist nicht leicht zu deuten. Allzu billig wäre der Hinweis auf die abseitige Stellung in Wittenberg, wo die Kontrolle an den Werken Mitstrebender fehlte. Keines anderen Meisters Kunst widerstrebt so sehr der Angliederung an bestimmte Werke der voraufgehenden Zeit, erscheint in ihrer Entwicklung so ganz auf sich selbst gestellt. Und doch vollzieht sich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0432
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

auch in Cranach nur der logische Prozeß einer Stilbildung, die sich dem rückschauenden Blick wie ein innerlich notwendiges Reifen darstellt.

Cranach war glücklich genug, ein hohes Alter zu erreichen und selbst zu erleben, wie seine Kunst noch einmal zeitgemäß wurde. Auch die Architektur kehrte nach der Jahrhundertmitte zurück von den Versuchen klarer Gliederung und baute malerische Gruppen, die der heimischen Spätgotik mehr dankten als der italienischen Renaissance.

Abb. 288 Lukas Cranach. Urteil des Paris. 1528
Darmstadt, Privatbesitz

So überlebte Cranach seine Altersgenossen in zweifachem Sinne. Dürer starb ein Vierteljahrhundert vor ihm. Es ist nicht abzusehen, wohin er die deutsche Kunst geführt hätte, wenn er statt Cranachs ein Achtziger geworden wäre. Cranach war keine Kämpfernatur. Er steuerte sein Schifflein mit dem Strome. Er diente treu seinem Herrn, zwang ihm nicht seinen Willen auf. Er war der Freund Luthers und wurde der Maler der Reformation, gab den erklügelten Glaubensallegorien eine anmutig erzählende Bildform, wie er den weltlichen Herren mit ebenso naiver Sachlichkeit entzückende Laszivitäten zu malen wußte und in treuer Objektivität die Bildnisse seiner fürstlichen Gönner und gelehrten Freunde der Nachwelt überlieferte.

Die Menschen, die Dürer malt, werden unter seinen Händen zu Geschöpfen seines Willens. Seine Apostel sind das Symbol des neuen Glaubens. Was Cranach voraus hat, ist die unmittelbare Sinnlichkeit, die weiche Hingabe an

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0433
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 289 Lukas Cranach. Simson und Delila. Augsburg, Maximiliansmuseum

die Eindrücke. Seine Menschen sind weniger bedeutend, aber sie sind glaubhaft. Seine Allegorien sind weniger tief, aber sie sind lesbar. Auch damit kehrt er zurück zur mittelalterlichen Auffassung von den Aufgaben der Kunst. Und alle seine Werke sind verklärt von dem Zauber einer natürlichen Anmut.

Gerade dieses Wort bedarf aber einer Einschränkung. Der ausgedehnte Werkstattbetrieb und die Arbeiten der Nachahmer haben die Freude an Cranachs Kunst beeinträchtigt. Zu vieles Minderwertige geht unter seinem Namen und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0434
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 290 Lukas Cranach. Maria mit den Heiligen Katharina und Barbara. Dessau

trägt sein Firmenzeichen. Eine Persönlichkeit von Rang, die neben ihm sich behauptet, ist nicht unter denen, die sein Gold in Scheidemünze umsetzten. Und von den besten Werken führen viele Stufen bis hinab zu den rohen Tafeln provinzieller Nachahmer, die noch lange in seinem Stile weiterarbeiteten.

Cranachs Persönlichkeit droht oftmals ganz in dieser breiten Produktion zu verschwinden, die über seinen Tod hinaus noch unter der Leitung seines Sohnes sich fortsetzte. Kein anderer Meister hinterließ ein solches Erbe. Dürer fand Schüler und Nachahmer, aber sein Stil blieb sein persönliches Eigentum. Für ihn war jedes Werk ein neues Problem. Das Großartige seiner Leistung ist die eiserne Konsequenz seiner Entwicklung, die stete Arbeit an sich selbst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0435
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Das Bestrickende an Cranachs Kunst ist das einzelne Werk. Dürer wollte die Kunst zu einem lernbaren Handwerk machen. Er bemühte sich, die festen Proportionen zu finden, und er schrieb Traktate und Lehrbücher. Aber sich selbst stellte er mit jedem Werk vor neue Aufgaben, und er bewies durch die eigene Arbeit gerade das Irrationale und Unlehrbare seiner Kunst. Cranachs Schaffen war unbekümmert im Gegensatz dazu. Aber er gab Formeln, die einer Schule zum Kanon werden konnten wie das Schema der alten gotischen Figurenzeichnung.

Cranachs früher Stil entstand aus dem barocken Ausläufer der späten Gotik, der in Bayern seine wildesten Blüten getrieben hatte. Von hier führte der Weg nur in ein krauses Formenspiel, dem Georg Leinberger erlag, der aus Bayern ebenfalls nach Sachsen verschlagen wurde. Seine übervollen Kompositionen, die gespreizten Bewegungen seiner Menschen, die bizarr gezogenen Falten, die der reinen Freude am spielerischen Lineament ihr Dasein verdanken, bezeichnen den Weg in eine schnörkelhafte Entartung, der in den Werken des jungen Cranach gewiesen schien. Daß der Wittenberger Meister selbst ihn nicht gegangen ist, daß er die entscheidende Wendung vollzog, gab ihm eine Bedeutung, die ihn über die Mitstrebenden seiner jungen Jahre weit hinaushebt. Wäre Cranach als Jüngling gestorben, so bliebe der Eindruck eines genialischen Anstiegs. Man hat seine späten Werke dagegen pedantisch und handwerklich genannt, aber vergessen, daß die Schöpfung eines Stiles, der so sehr zum Gemeingut wurde, daß er sich von seinem Erzeuger lösen konnte, erst die Tat des reifen Cranach war. Als Meister eines zierlichen Rokoko der spätgotischen Kunst lebte er im Gedächtnis der Nachwelt. Mit Dürers und Holbeins Namen blieb der seine unvergessen. Seine reizenden Venusbildchen waren von fürstlichen Sammlern gesucht. In keiner der großen Kunstkammern durften sie fehlen, während die Werke des frühen Cranach versunken blieben, um erst von der Kunstforschung unserer Tage neu entdeckt zu werden.

Auch das gibt zu denken. Bliebe nicht heut noch der Reiz Cranachscher Mythologien, so müßte der Geschmack der Nachlebenden, die der Zeit des Meisters näher standen, auf sie die Aufmerksamkeit lenken. Die Neuzeit schätzt leicht problematische Naturen höher als die naive Freude am malerischen Werk. Der Künstler Cranach verschwindet. Seine Persönlichkeit ist schwer greifbar. Um so lebendiger sind seine Werke, weil sie frei sind von ihrem Schöpfer und gleichsam selbständige Wesen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0436
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 291 Albrecht Altdorfer. Geburt Christi. Wien, Gemäldegalerie

ALBRECHT ALTDORFER

Der alte Cranach steht mehr für sich als der junge, so erstaunlich dessen Werke ihren Entdeckern erschienen. Bildgedanken, wie sie in der „Ruhe auf der Flucht" niedergelegt sind, tauchen allenthalben in der gleichzeitigen deutschen Malerei auf, und es ist nicht möglich, den Meister zu nennen, der sie zuerst formulierte. Aber während sie an anderen Orten ebenso rasch wieder versanken, wurden sie an einer Stelle zur Grundlage eines neuen malerischen Ausdrucks. Warum es so kam, was gerade die Donauländer für diese Stilbildung vorausbestimmte, wird sich schwerlich ergründen lassen. Die Wurzeln des „Donaustiles" sind aber nicht in Bayern und Österreich allein zu suchen. Die Elemente waren in der deutschen Kunst der Zeit überhaupt vorgebildet, nur daß sie an der einen Stelle zur vollen Entfaltung gelangten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0437
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Es ist aus diesem Grunde richtig, wenn dem Begriff des Donaustiles eine überindividuelle Bedeutung gegeben wurde. Es wäre aber falsch, Altdorfers persönlichen Anteil an seiner Schöpfung darum zu gering zu veranschlagen. Denn Altdorfer ist der überragende Meister des Stiles, und wenn er nicht sein alleiniger Vater war, so ist er der stärkste Repräsentant und der führende Geist innerhalb der künstlerischen Ausdrucksform, die den Namen des Donaustiles empfangen hat, und zudem verknüpft sich die Entstehung des Stiles eng mit den persönlichen Schicksalen des Meisters.

Altdorfers Kunst ist aus der Buchmalerei erwachsen. In der Werkstatt eines Miniators empfing er die erste Schulung. Die Befangenheit der Formengebung in seinen frühen Werken erklärt sich ebenso hieraus wie die Vorliebe für das kleine Format, und vor allem die Freiheit seiner Gestaltung und der überraschende Erfindungsreichtum seiner Kunst.

Schon einmal hatte die Buchmalerei befruchtend und befreiend auf die Tafelmalerei gewirkt. Das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts war durch die Fülle unerwarteter Erscheinungsformen charakterisiert. Worte, mit denen die Bregenzer Passion, Mosers Altar, Franckes Tafeln, das Paradiesgärtlein in Frankfurt beschrieben wurden, könnten vor Altdorfers Werken wiederholt werden. So nahe kommen sie ihnen in der künstlerischen Intention. Die Keime waren auf deutschem Boden rasch verweht. In Oberitalien wirkten sie fort. Jacopo Bellini vererbte sie seinen Söhnen und seinem Tochtermann Mantegna. Und in Venedig nahmen wiederum Deutsche die alten Bildgedanken auf. Der Raum wird von neuem zum Grundmotiv der Darstellung. Wieder finden sich die ungeahnten Überschneidungen und überraschenden Anordnungen, die sich in bewußten Gegensatz stellen zu jeder statuarisch empfindenden Kunst. Ein Vorgang wird nicht in dramatischer Form gebaut, sondern episch breit erzählt mit einer lyrischen Stimmungsnote. Das Beiwerk ist ebenso wichtig wie die Menschen. Die Landschaft überwuchert, und ein heiliger Georg wird zur bloßen Staffagefigur im überhohen Walde. In ruinenhaftem Gemäuer erscheint wie verloren Maria, die das Kind anbetet. Überraschende Ansichten, gewagte Verkürzungen werden gesucht, um den Eindruck momentaner Bewegtheit zu erzeugen.

Solche Beschreibungen weisen den Weg, auf dem die Grundlagen Altdorferscher Kunst zu suchen sind. Michael Pacher hatte als erster in Deutschland die Gleichberechtigung der belebten und der unbelebten Natur verkündet, hatte aus den räumlichen Gegebenheiten seine Kompositionen entwickelt und war mit kühnen Verkürzungen aus dem Zwang der Flächenkomposition entschieden

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0438
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 292 Albrecht Altdorfer. Heilige Nacht. 1507. Bremen, Kunsthalle

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0439
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

in die freie Tiefenrichtung eingegangen. Und über Pacher führt der Weg zurück zu Mantegna, von ihm zu dem alten Jacopo Bellini und weiter hinauf in jenen Kunstkreis, dem Lucas Moser entstammte. So reichen zwei Zeiten einander die Hände, und Altdorfer wird zum endlichen Erfüller uralten Kunstwollens in Deutschland. Er ist der erste Meister der Landschaftsmalerei. Nicht weil unter seinen Gemälden sich eines findet, das ohne Staffage ein Stück unbelebter Natur zu geben wagt, sondern weil er als erster den Menschen wie in der Wirklichkeit als ein Wesen unter anderen sieht, als einen winzigen Punkt in dem unendlichen All.

Der Eindruck von Pachers Werk, dem Altdorfer begegnet sein mag, als ihn im Jahre 1511 eine Reise donauabwärts in die Alpenländer führte, wird in der Kunst des Regensburger Meisters deutlich erkennbar. Hier waren die Grundlagen der neuen Raumanschauung gegeben, hier bereitete sich die neue Einstellung vor, in der sich der hundertjährige Entwicklungsprozeß vollenden sollte. Der Mensch, der ehedem im Zentrum der bildlichen Darstellung gestanden hatte, tritt in den Hintergrund. Die Umwelt, die nur als Begleitung in den sparsamen Kulissen der Mysterienbühne Eingang in den dramatischen Bildaufbau gefunden hatte, wird nun zum Hauptmotiv bildlicher Gestaltung. Die Kunst macht Ernst mit der Auffassung des Bildes als Ausschnitt der Wirklichkeit. Noch in seiner ersten Darstellung der Geburt Christi vom Jahre 1507 (Abb. 292) war Altdorfer von dem uralten Schema des Motivs der Anbetung des Kindes durch die kniende Mutter ausgegangen, der Raum öffnete sich hinter den Menschen, nahm sie nicht in sich auf. Wenige Jahre später war der entscheidende Schritt getan (Abb. 293). Nun ist das Gemäuer der verfallenden Ruine eher da als die Menschen, die in ihm sich bewegen, ist das Licht eher da als die Dinge, die es bescheint. Die dramatische Szenerie löst sich in den romantischen Stimmungszauber lyrischer Empfindsamkeit.

Diese entscheidende Wendung, die in der Biographie Altdorfers auf das Erlebnis einer Reise zurückgeführt wird, ist in Wahrheit das säkulare Ereignis, das sich in seiner Kunst wohl am sichtbarsten, aber durchaus nicht in ihr allein auswirkt. Mit solchen Gedanken stand Altdorfer in Oberdeutschland im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts keineswegs isoliert. In Dürers Kupferstichen und Holzschnitten finden sich Versuche, die sich in der gleichen Richtung bewegen. Aber Dürers gestochene Weihnacht hat etwas Kaltes in ihrer perspektivischen Konstruktion, und im Tafelbilde ging der Meister kaum ein auf Versuche solcher Art. Altdorfer empfand nicht das Bedürfnis formaler Klärung, das Dürer stets leitete. Seine Kunst ist früher fertig als sein Können.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0440
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

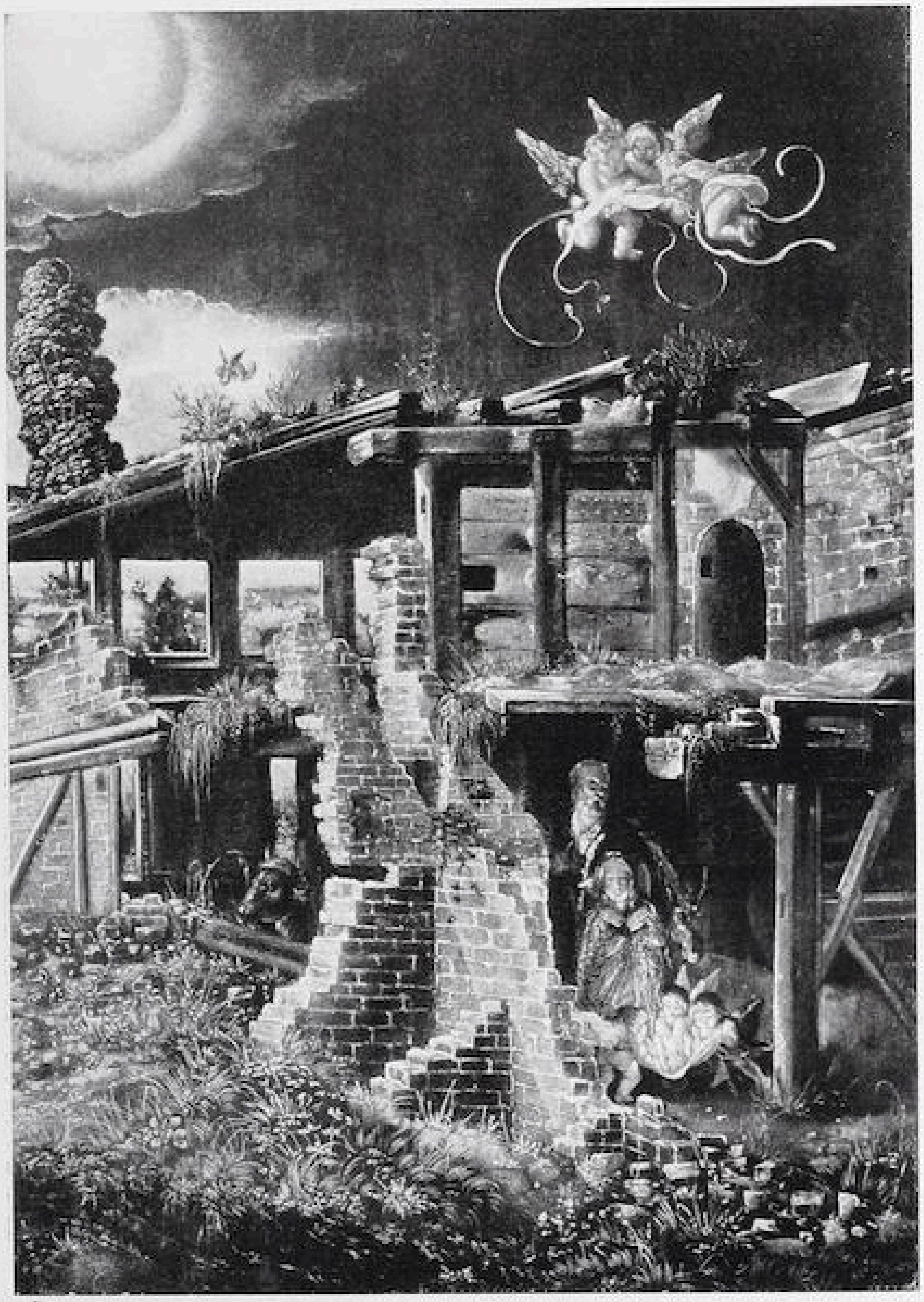


Abb. 293 Albrecht Altdorfer. Geburt Christi. 1512
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Darum haftet seinen ersten Schöpfungen so sehr der Charakter des Dilettantischen an. Und diese Unbekümmertheit gibt ihm die Freiheit. Er sorgt sich nicht um eine Verzeichnung. Denn nicht das Einzelne soll sprechen. Auf die Wirkung des Ganzen ist es abgesehen. Da klettern Engel auf der Leiter herum, die in das Dach der Stallruine hinaufführt, lustig spielen andere im Stroh. Noch bleiben in der ersten Fassung des Weihnachtbildes Maria und Joseph vorn nahe dem Bildrande. Aber bald verschwinden sie im Dunkel eines Winkels. Nur eine zufällige Lücke in dem zerfallenden Gemäuer läßt hineinblicken in den finsteren Kellerraum, wo Engelknäblein auf einem Leinentuch das Christkind emporheben, von dem ein wunderbarer Lichtschein ausstrahlt. Und droben

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0441
© Universitätsbibliothek Heidelberg

am nächtlichen Himmel steht ein anderes Licht. Der Stern über Bethlehem ist zu einer feurigen Sonne geworden, die über das alte Gemäuer einen spukhaft flatternden Schein ergießt. Die zweifach unwirkliche Beleuchtung erhöht den Reiz des Märchenhaften. Es ist Ruinenzauber, Waldromantik, Dornröschenstimmung, Spuk nächtlicher Elfengeister.

Das war kein Andachtbild mehr im alten Sinne, nicht geschaffen, die Frommen an die Geburt des Erlösers zu gemahnen. Das war Feinschmeckerkost. Wo der Künstler wagen durfte, so unbekümmert mit den heiligen Geschichten zu schalten, da war die Kunst frei von jeder außerästhetischen Gebundenheit. Nur alte Gewohnheit hielt noch die üblichen Bildvorwürfe der heiligen Geschichte am Leben. Die Kunst war auf sich selbst gestellt. Altdorfer durfte nicht Mosers Klage wiederholen. Man wollte Kunst. Die Malerei war nicht mehr nur Dienerin der Kirche. Sie war Herrin in ihrem eigenen Reiche.

Vielleicht gehört auch das zu dem Verhängnis jener schicksalsreichen Zeit. Vielleicht war die Kunst noch nicht stark genug geworden, sich von ihrem natürlichen Mutterboden zu lösen. Erst hundert Jahre später fand in Elsheimer Altdorfers Erbe eine Nachfolge, und was er geahnt hatte, ward in Rembrandt und Ruisdael zur Erfüllung.

Der Drachenkampf des heiligen Georg ist unter Altdorfers Händen zu einem Landschaftsidyll geworden (Abb. 210). Mächtige Laubmassen füllen bis oben hin die kleine Tafel. Wie in der heiligen Nacht die Stallruine, so ist hier der Wald selbst der Inhalt der Darstellung. Winzig klein steht unter den riesigen Bäumen auf seinem Schlachtroß der heilige Georg. Der grausige Kampf verschwindet vor dem friedlichen Dunkel der hohen Laubwand. Man hört nicht die Hufe des Pferdes, deren Klang der weiche Moosboden dämpft, und das fürchterliche Ungeheuer ist nur eine häßliche Kröte. Altdorfer selbst nimmt seinen heiligen Drachentöter nicht gar so ernst. Er spielt mit den Dingen. Und die solche Bilder wollten, liebten dieses Spiel.

Altdorfer ist um 1480 geboren. 1505 erwarb er in Regensburg das Bürgerrecht, und zwei Jahre danach entstand das erste datierte Bild, das wir kennen. Erst spät scheint der Meister sich größeren Aufgaben zugewendet zu haben. Er arbeitete für Kenner und Liebhaber, er malte kleine Bildchen, er stach in Kupfer und zeichnete für den Holzschnitt, und er fertigte eine große Zahl von Helldunkelzeichnungen auf getöntem Papier, die nicht als Studienmaterial anzusehen sind, wie Dürers Zeichnungen beinahe immer, die vielmehr gleich den kleinen Bildtafeln Käufer und Sammler fanden.

Zwischen 1511 und 1517 ist die Mehrzahl dieser Zeichnungen entstanden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0442
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 294 Albrecht Altdorfer. Bergung des Leichnams des heiligen Sebastian. Vom Altar in St. Florian

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0443
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 295 Albrecht Altdorfer. Marter des heiligen Florian. Siena, Akademie

Nun erst, mit dem Ende des zweiten Jahrzehnts, scheint in Altdorfer der Ehrgeiz zu erwachen, ein Maler zu heißen. Mehr als zuvor müht er sich um die Bewältigung der Form. Sein Bildformat wächst.

Poetischer waren Altdorfers frühe Werke. Aber der Duft ihrer Stimmung zerstob leicht, wenn man ihnen zu nahe kam. Nun wird an Klarheit gewonnen, und eine neue Komposition ist um so viel reicher, als sie konsequenter gebaut ist, ohne daß doch die Leichtigkeit der Erfindung darüber verloren ging.

Umfangreiche Aufträge scheinen einen werkstattmäßigen Betrieb zu fordern. Den Altären, die in den Jahren 1517 und 1518 entstanden, eignet nicht so sehr der Charakter durchaus persönlicher und vollkommen eigenhändiger Schöpfung wie den intimeren Bildchen der voraufgehenden Jahre. Ein Flügelaltar in Regensburg, die Reste eines großen Altares in St. Florian und die heut verstreuten Tafeln der Florianslegende bilden eine eng zusammengehörige Gruppe im Werke des Meisters, ebenso überraschend in der eigenartig phantasievollen Erfindung wie problematisch in der gröberen Formgebung und der Buntheit der Farben. Altdorfers Erzählertalent wirkt sich freier aus als jemals zuvor. Die Herrschaft über den Raum gibt ihm die Möglichkeit reichster Ent-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0444
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

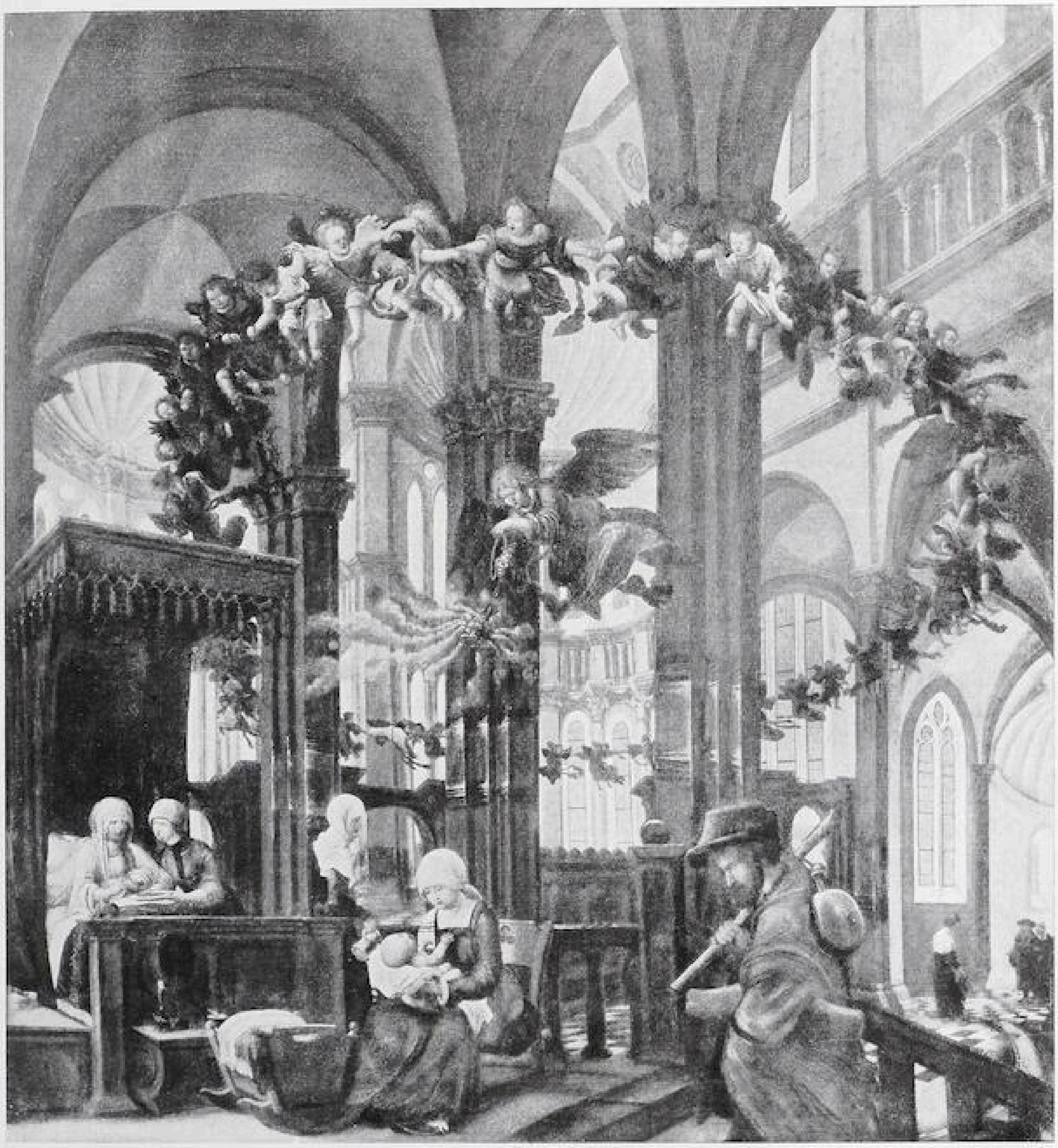


Abb. 296 Albrecht Altdorfer. Geburt Mariens. München, Pinakothek

faltung, ob er nun das Martyrium des Sebastian zu schildern hat, dem der Heidenkönig mit seinem Gefolge von hoher Brücke zuschaut, oder die Bergung des Leichnams aus dem Wasser der Kloake (Abb. 294), das Gebet am Ölberg, das in eine phantastisch von Lichtblitzen erhellte nächtliche Gebirgslandschaft verlegt ist, oder das Abendmahl, das kühn in ein schmales Hochformat hineinkomponiert wird. Die Mittel der Verkürzung sind völlig gemeistert. Sie geben dem Künstler die Herrschaft über den Raum, der überall zur Grundlage der Gestaltung wird.

Es ist mit nichts sonst zu vergleichen, wie in der Darstellung der Florians-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0445
© Universitätsbibliothek Heidelberg

marter (Abb. 295) auf einer hohen Balkenbrücke die Menschenmasse zusammengedrängt steht. Mantegna hatte gezeigt, daß man den Augenpunkt tief nehmen muß, um die hinteren Reihen einer Menschenmenge nach unten verschwinden zu lassen und die Suggestion ihrer Existenz zu geben, anstatt der aufsteigenden Kopfreihen der früheren Zeit, die immer zählbar blieben und darum niemals das Dasein einer wirklichen Fülle vortäuschten. Altdorfer gibt durch die hohe Brücke eine glücklich natürliche Motivierung des tiefen Augenpunktes, und indem er die Unterseite des Balkensteges sehen läßt, gibt er zugleich das Tiefenmaß für die Masse der Menschen droben, von der er nur ganz wenige zu zeigen braucht.

Die Figur beansprucht wieder ein Maß von Wichtigkeit, das ihr Altdorfer wenige Jahre zuvor nicht zugebilligt hatte. Als er ein drittes Mal die Geburt Christi gestaltete (Abb. 291), nahm er die Figuren wieder nahe an den vorderen Bildrand, aber durch Beleuchtungskünste wußte er nun doch sie einzuspinnen in die Märchenstimmung winterlicher Weihnacht, die kein anderer so poesievoll zu verklären verstand wie der Regensburger Meister.

Altdorfers Entwicklung geht nicht den üblichen Weg. Er fängt nicht an, indem er mit Einsatz aller Fähigkeiten seine Form zu erzwingen sucht, um schließlich zur Freiheit sich durchzuringen. Er beginnt vielmehr leicht und spielerisch, und allmählich erst entbinden sich Kräfte, die in den frühen Schöpfungen noch verborgen lagen. Die Freiheit der Anordnung ist nicht verloren, sie wird nun erst wahrhaft sein Eigentum, da auch die Form der gestaltenden Hand folgt. Nichts zeigt das besser als das Bild der Geburt Mariens, das zu den größten Überraschungen der altdeutschen Malerei gehört, das als künstlerische Erfindung so lebendig, so unbefangen und frei von Konvention ist, wie weniges sonst, das in dieser glücklichen Zeit deutscher Kunst entstand.

In hohem gotischem Dom steht das Bett der Wöchnerin (Abb. 296). Joachim steigt vorn die Treppe herauf. Er ist zur Hälfte vom unteren Bildrand überschnitten. Vor dem Bett steht die Wiege, und auf einem Stuhle sitzt die Wärterin, die das Kind im Schoße hält. Über ihr schwebt ein Engel, der das Rauchfaß schwingt. Und um ihn in weitem Bogen kreist durch die Luft um die Pfeiler der Kathedrale ein Kranz von kleinen Engelknaben, einer den anderen an den Händen fassend, wirbelnd und munter im lustigen Tanze. Auch in dem Holzschnitt aus Dürers Marienleben schwebt droben ein Engel, der das Rauchfaß schwingt. Aber er bleibt ein Symbol, weil er in der Fläche steht und nicht in dem Raume aufgeht, in dem die Menschen leben. Altdorfers Engelreigen ist wie eine Krone, wie ein riesiger Heiligenschein, der über dem neugeborenen Kinde schwebt. Als Erfindung ist dieser fröhliche Tanz nicht minder erstaunlich als die Brücke,

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0446
© Universitätsbibliothek Heidelberg

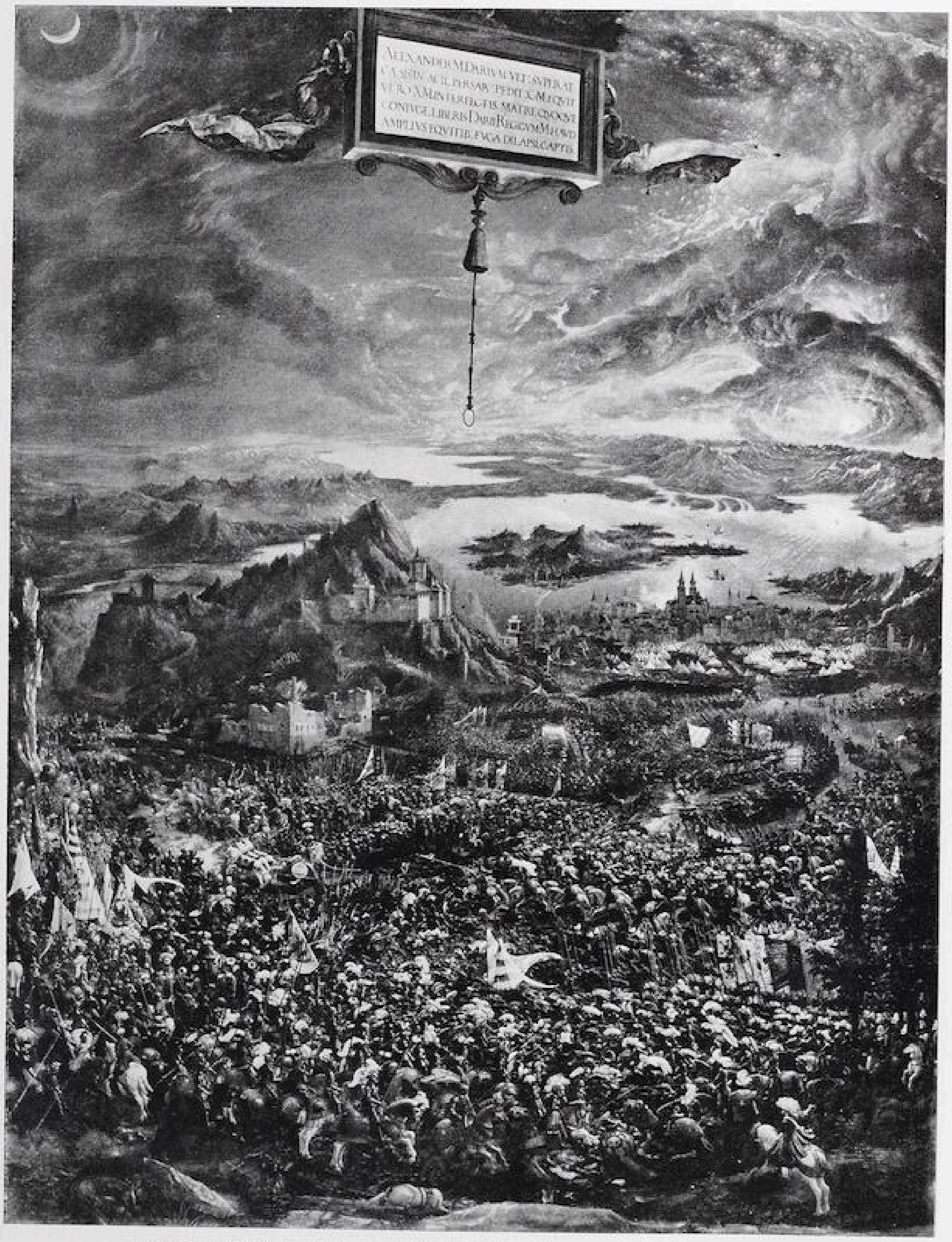


Abb. 297 Albrecht Altdorfer. Schlacht bei Arbela 1529. München, Pinakothek

von der Sankt Florian ins Wasser gestürzt wird. Er ist zugleich Mittel, die Weite des Raumes anschaulich zu machen und die Höhe der Tafel, die leicht kahl würde, zu beleben, und er trägt einen Zug märchenhafter Phantastik in das Bild, der die einfach realistische Zustandsschilderung der Wöchnerinnenstube in die Sphäre des Überwirklichen erhebt. Es ist nicht leicht, den Grundriß des merkwürdigen Gebäudes zu finden, das Altdorfer hier errichtet hat. Man darf ihn nicht suchen. Der Raum selbst soll lebendig werden durch den Kreis, den die Engel droben in der Luft spannen. Die Vorstellung würde abgelenkt, wäre der Hohlraum als solcher nochmals klar begrenzt. Und so begnügt sich der Künstler mit dem allgemeinen Gegensatz belichteter Hallenräume und eines dunklen Seitenschiffes, in dem das Bett der Wöchnerin steht.

Reine Vernunft ist oftmals das Ende der Kunst. Eine klare perspektivische Konstruktion hätte den eigensten Zauber des Bildes getötet. Und es war nicht ganz zum Heile von Altdorfers Malerei, daß er sich in architektonische Phantasien verlor. Es ist behauptet worden, der Künstler sei zu Anfang der zwanziger Jahre in Italien gewesen. Die großen Renaissancepaläste, die jetzt in seinen Gemälden auftauchen, können die Annahme bestätigen, deren Notwendigkeit nicht durchaus einleuchtet. Eine kleinmeisterliche Sorgfalt bestimmt nun Altdorfers Kunst. Er gibt in der Schlacht von Arbela (Abb. 297) ein Bravourstück der Detailmalerei, und es ist erstaunlich, wie trotzdem noch die Massen zusammengehalten sind.

Das klassische Altertum dünkte der humanistischen Gesinnung der neuen Auftraggeber der vornehmste Gegenstand der Kunst. Herzog Wilhelm IV., der das Bild bestellte, auf das Altdorfer eine ungewöhnliche Sorgfalt verwendete, hatte eine Reihe von Künstlern mit ähnlichen Aufgaben betraut. Burgkmair, Breu, Feselen, Refinger, Bartel Beham malten berühmte Schlachten oder Taten von Helden der alten Geschichte. Aber keiner von ihnen kam Altdorfer gleich in dem funkelnden Gewoge der Massen und dem Fernblick über weit sich dehnende Gebirgslandschaft und dem brodelnden Gewölk, aus dessen tiefen Trichtern Lichtstrahlen hervorblitzen.

So sehr er um die Probleme der Lichtmalerei und der landschaftlichen Ferne sich bemühte, ist Altdorfer doch immer mehr Zeichner als Maler gewesen, hat er sich mit zeichnerischen Mitteln um die Erzielung malerischer Wirkungen bemüht. Er umrandete, wo er das Licht darstellen wollte, die Dinge spitzpinselig mit hellen Linien, und er bildete Menschenmassen bis in die letzte Ferne mit gleicher Schärfe durch, wie er das Laub der Bäume sauber und klar zeichnete.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0448
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

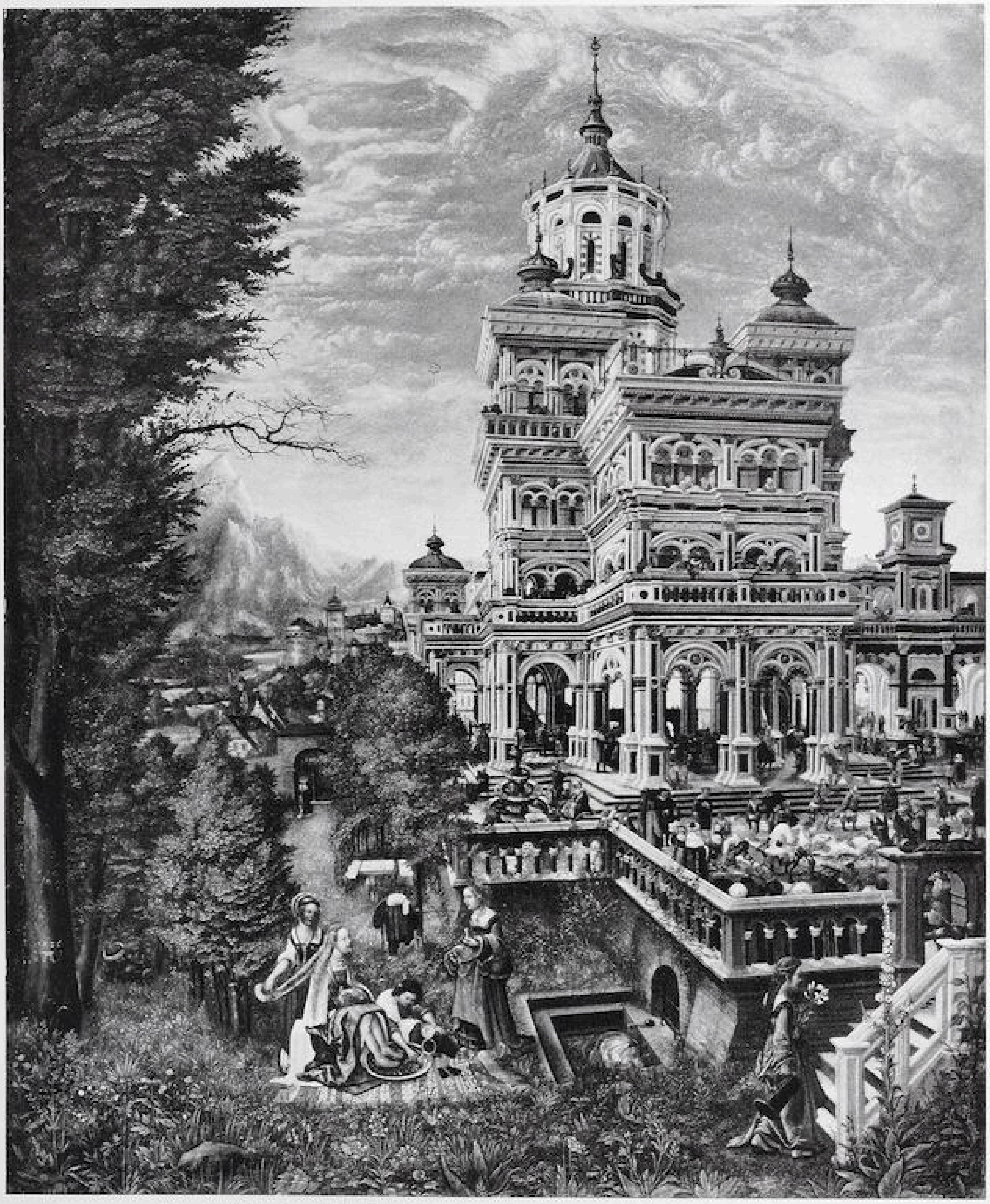


Abb. 298 Albrecht Altdorfer. Geschichte der Susanna. 1526. München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0449
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 299 Albrecht Altdorfer. Landschaft. München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0450
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Diese Klarheit der Formgebung nimmt in den letzten Werken des Meisters nochmals zu. Von einer merkwürdigen Kälte ist die Darstellung Susannas im Bade (Abb. 298). Man versteht es, daß der Maler eines solchen Bildes zum Baumeister sich entwickeln konnte. So sicher ist die grundlegende Raumvorstellung, ist aus den kubischen Bedingungen ein Vorgang gestaltet. Einem prunkvollen Renaissancepalast zuliebe ist das Bild gemalt. Susanna verschwindet vor ihm wie der heilige Georg unter den Bäumen des Waldes. Aber war früher dem Gefühle alles vertraut, so ist nun ein klarer Grundriß zuerst geschaffen, und ein hochragender Hallenbau errichtet, wie nur ein Architekt ihn erträumen kann.

Wäre mehr von den Wandmalereien im Regensburger Bischofshof erhalten, so hätten wir vielleicht eine wesentlich andere Vorstellung von Altdorfers später Kunst zu bilden. Schon ein kleines Kreuzigungsbild läßt ahnen, daß der Maler des Lichtes in die Bahnen klassischer Formenkunst einlenkt. Die schönrednerische Geste ist nicht ganz vermieden. So frei die Komposition geordnet ist, sie geht nicht mehr rein auf im landschaftlichen Raume. Die innige Verbindung von Raum und Figur, die halb tastend gefunden war, ist durch die rationellere Ausdeutung nicht gefördert. Die neue Figur beanspruchte ein Maß von Wichtigkeit, das sie in Gegensatz stellte zu ihrer Umgebung, und es war nur konsequent, daß Altdorfer sich endlich entschloß, die Landschaft von jeder Staffage zu befreien. Zu seinen spätesten Gemälden gehört die Landschaft der Münchener Pinakothek, jenes Bild, das den Ruhm genießt, das erste ganz beziehungslose Kunstwerk auf deutschem Boden zu sein. Der Wald des heiligen Georg war poetischer, er war wirklich der verzauberte Märchenwald, wie auch die früheren Weihnachtbilder die reineren Idyllen gewesen sind. Damals war alles mehr angedeutet als gestaltet. Jetzt haben die Bäume Volumen und Charakter (Abb. 299). Ein Weg zieht sich in die Tiefe. Aber es bleibt doch ein Sprung zwischen Vordergrund und Ferne. Die beiden großen Bäume sind Kulisse. Die Phantastik schwindet. Der halbe Dilettant ist jetzt ein ganzer Künstler. Aber er nähert sich doch auch um einiges mehr nun den Konventionen seiner Zeit.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0451
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 300 Wolf Huber. Kreuzaufrichtung. Wien, Gemäldegalerie

DIE MALEREI IN BAYERN

Altdorfers Kunst fand früh schon Nachahmer. Ein Bild von Hans Penckendorfer, das 1514 datiert ist, erscheint wie ein Plagiat an Altdorferscher Malerei, die Enthauptung Johannis, die Nikolaus Kirberger 1521 malte, ist ohne Altdorfers Vorgang nicht denkbar, und es gibt andere Bilder der Art, die von der Beliebtheit der Manier, die er begründet hatte, Zeugnis ablegen. Aber wenn sein persönlicher Stil den Charakter des Einmaligen trägt, so sehr daß Schüler zu Nachahmern herabzusinken scheinen, so reichen die Voraussetzungen seiner Kunst über die Formen, die individuelle Gestaltung ihnen gab, weit hinaus. Die Keime, die Altdorfer in seiner besonderen Weise zur Entwicklung brachte, lagen allenthalben im Erdreiche der deutschen Kunst. Das Feuerwerk farbiger Lichterscheinungen gestaltete Grünewald zur gleichen Stunde. Der junge Cranach scheint sich mit ihm wie mit Altdorfer zu berühren. Auch er ging selbständig ähnliche Wege. In den Niederlanden fand Patinir die Kunst der Landschaft, und in bisher unerhörter Art ordnete Hieronymus Bosch seine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0452
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

kleinen Figürchen dem Raume ein. Hier führte der Weg über Bruegel direkt in das 17. Jahrhundert hinab, während in Deutschland zu bald die reichen Quellen versiegen sollten.

In Deutschland zerstörte schon das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die jungen Keime, die allein in der Kunst einzelner Meister zu früher Reife gelangten. Dürers zweite italienische Reise, seine Berührung mit den Meistern der Hochrenaissance in Venedig bedeutete einen Wendepunkt nicht nur in der individuellen Stilentwicklung des Meisters. Es war ein symptomatischer Vorgang. Mit dem Beginn des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts setzt allgemein in Deutschland die kurze Epoche einer klassischen Hochrenaissance ein, die überall sich an italienischen Vorbildern orientiert. Die große Geste ersetzt die intime Beobachtung. Eine ideale Konstruktion tritt an die Stelle individueller Charakteristik. Starke dramatische Akzente verdrängen die lyrische Stimmung und epische Behaglichkeit.

Unersetzliches ward damals verloren. Aus der Gotik hätte ein Barock sich entwickeln können, das eine ganz neue Formenwelt gezeitigt hätte. Statt dessen folgte das Zwischenspiel einer nordischen Renaissance, und erst um ein Jahrhundert später waren die übernommenen Formen so weit zum eigenen Besitz geworden, daß sie biegsam und willig der gestaltenden Hand folgten. Das Barock des 17., das Rokoko des 18. Jahrhunderts entstanden. Und jetzt erst wurden, zuerst in Holland, dann in Frankreich, Probleme eines malerischen Stiles wieder aufgenommen, die schon im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vorgebildet lagen.

Wäre dem Geschlechte der Meister, denen die deutsche Kunst in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ihre Blüte dankt, würdige Nachfolge beschieden gewesen, so hätte ein glänzendes und rauschendes Barock gleichwie in Italien sich nun entfalten müssen. Durch Altdorfer war das starre Formengerüst der alten Kunst aufgelockert worden, und es hätte gegolten, mit den plastischen Motiven der neuen Zeit seine freien Anordnungen zu füllen. Bei Wolf Huber finden sich Ansätze in dieser Richtung. Er hat eine Kreuzeserhöhung gemalt (Abb. 300), die unmittelbar den Gedanken an Tintoretto wachruft. Von rückwärts wird das Kreuz aufgerichtet. Vier Männer schieben und heben an der schweren Last, und ein fünfter zerrt von vorn an einem Stricke.

Das 15. Jahrhundert kannte noch nicht die Schwere. Die Figuren glitten leicht über den Boden, und noch die stämmigen Gesellen der Generation des Konrad Witz scheinen mehr vor einem Reliefgrunde zu haften als auf dem Boden zu stehen. Jetzt ist die Tiefe da, und darum haben die Figuren Volumen. Sie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0453
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 301 Wolf Huber. Anton Hundertpfundt. 1526. Dublin

bewegen sich frei im Raume, ihre Fersen wurzeln am Boden, und in ihrer Aktion werden die Widerstände der natürlichen Schwerkraft fühlbar. Erst aus solchen Voraussetzungen war ein Bildgedanke möglich, wie Huber ihn verwirklichte, und die künstlerische Absicht ist der des Tintoretto so nahe verwandt, daß unter seinen Händen eine ähnliche Komposition sich bilden konnte. Von Hubers Kreuzeserhöhung zu dem Riesenbilde der Scuola di San Rocco führt kein sichtbarer Faden, aber die eine Komposition erscheint wie die Fortbildung der anderen.

Die Vorstellung von Hubers Kunst gründet sich mehr auf die geistreichen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0454
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 302 Wolf Huber. Kreuzesallegorie. Wien, Gemäldegalerie

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0455
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Federzeichnungen und malerischen Holzschnitte, als auf die wenigen Bildtafeln, die von seiner Hand erhalten geblieben sind. Hubers Stil läßt sich vergleichsweise leicht umschreiben. Er wächst hervor aus der Kunst Pachers, nimmt Elemente Dürerscher Form auf und erfährt seine Ausbildung in der Nähe und unter dem Eindruck Altdorferscher Malerei. Huber war in Feldkirch in Vorarlberg um das Jahr 1490 geboren, kam aber schon als Zwanzigjähriger nach Passau, in den Einflußkreis Altdorfers, ohne dessen Beispiel schon Hubers frühestes bekanntes Werk, ein 1519 datierter Abschied Christi, schwer erklärlich wäre. Die Art, wie die Gruppe in die Landschaft gestellt ist, wie die hohen Bäume die kleinen Figuren überragen, wie weiter Raum hinter den Menschen sich auftut, zeugt von dem spezifischen Geiste der Donaukunst, aber nicht nur in der fast wörtlichen Übernahme der Figuren aus Dürers Holzschnitt, sondern auch in der rhythmischen Bewegung der Gestalten kündet sich ein Sinn für statuarische Gemessenheit, der Altdorfers Wesen fremd war.

Wenn die Beweinung Christi, die Huber für die Pfarrkirche seiner Vaterstadt Feldkirch malte, in ihrem freien Gruppenbau als eine der reifsten Schöpfungen der deutschen Renaissancemalerei erscheint, so genügt nicht mehr die Deutung aus den Voraussetzungen, die der Meister in Altdorfers Kunst zu finden vermochte, und wie es im gesamten Bereiche der Donaukunst schwierig ist, die Gebenden von den Nehmenden zu scheiden, den schöpferischen Anteil der Einzelnen mit Sicherheit abzugrenzen, so bleibt die Möglichkeit, daß nun Huber das Beispiel gab, dem Altdorfer in seinem Floriansaltar folgte.

Deutlicher als in Altdorfers Werk wird in Hubers Schaffen der Einfluß italienischer Kunst, der in den zwanziger Jahren an Ausbreitung gewann. In einem großen Staatsporträt (Abb. 301), das gewiß in seinem klaren Aufbau ohne den Vorgang der Venezianer nicht denkbar wäre, bleibt allerdings noch mehr von der eigenwillig knorrigen Form bayerischer Kunst als in anderen Bildern der Zeit. Dagegen dringt in der Kreuzesallegorie der Wiener Gemäldesammlung (Abb. 302) nicht nur durch die komplizierte allegorische Aufgabestellung ein Zug kühler Rechnung in die sonst so sinnliche Kunst des Malers.

An räumlicher Klarheit der Disposition war ein solches Bild nicht mehr zu übertreffen. Sauber gezeichnet sind die Figuren, wohlverstanden jede Bewegung. Von der hohen Vordergrundkulisse des Kreuzes bis in die letzte Ferne der blauen Hochgebirgszüge erstreckt sich ohne Bruch die Tiefe. Dürers Marter der Zehntausend bleibt weit zurück. Altdorfers Susannabild erscheint primitiv neben diesem Bravourstück der Raumbeherrschung und der Disposition vielfiguriger Massenszenen. Aber es liegt eine akademische Kühle über dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0456
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 303 Ludwig Refinger. Tod des Marcus Curtius. 1540. München, Pinakothek

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0457
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 304 Hans Wertinger. Herzogin Jakoba von Bayern. 1526
München, Pinakothek

Werke. Man ist schon wieder weit entfernt von Altdorfers genialen Lösungen. Das kunsttechnische Problem hat die freie Gestaltung verdrängt.

Diese Entwicklung, die sich auf Grund der wenigen erhaltenen Werke Hubers nur in allgemeinen Umrissen erkennen läßt, erscheint typisch für das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts. Schon in dem Werke der Hauptmeister Altdorfer und Cranach wird der starke Gefühlsüberschwang der Frühzeit später zur Ruhe klassizistischer Haltung gebändigt. Dem spätgotischen Barock, der in der Kunst der Donauländer seine zierlichste Blüte getrieben hatte, folgt eine deutsche Renaissance, die den großen Stil der klassischen Kunst Italiens in eine kleinliche Manier abwandelt.

Es ist charakteristisch für die neue Zeit, daß anstatt der bürgerlichen Gemeinwesen der Städte jetzt Fürsten und Standesherren als Auftraggeber hervor-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0458
© Universitätsbibliothek Heidelberg

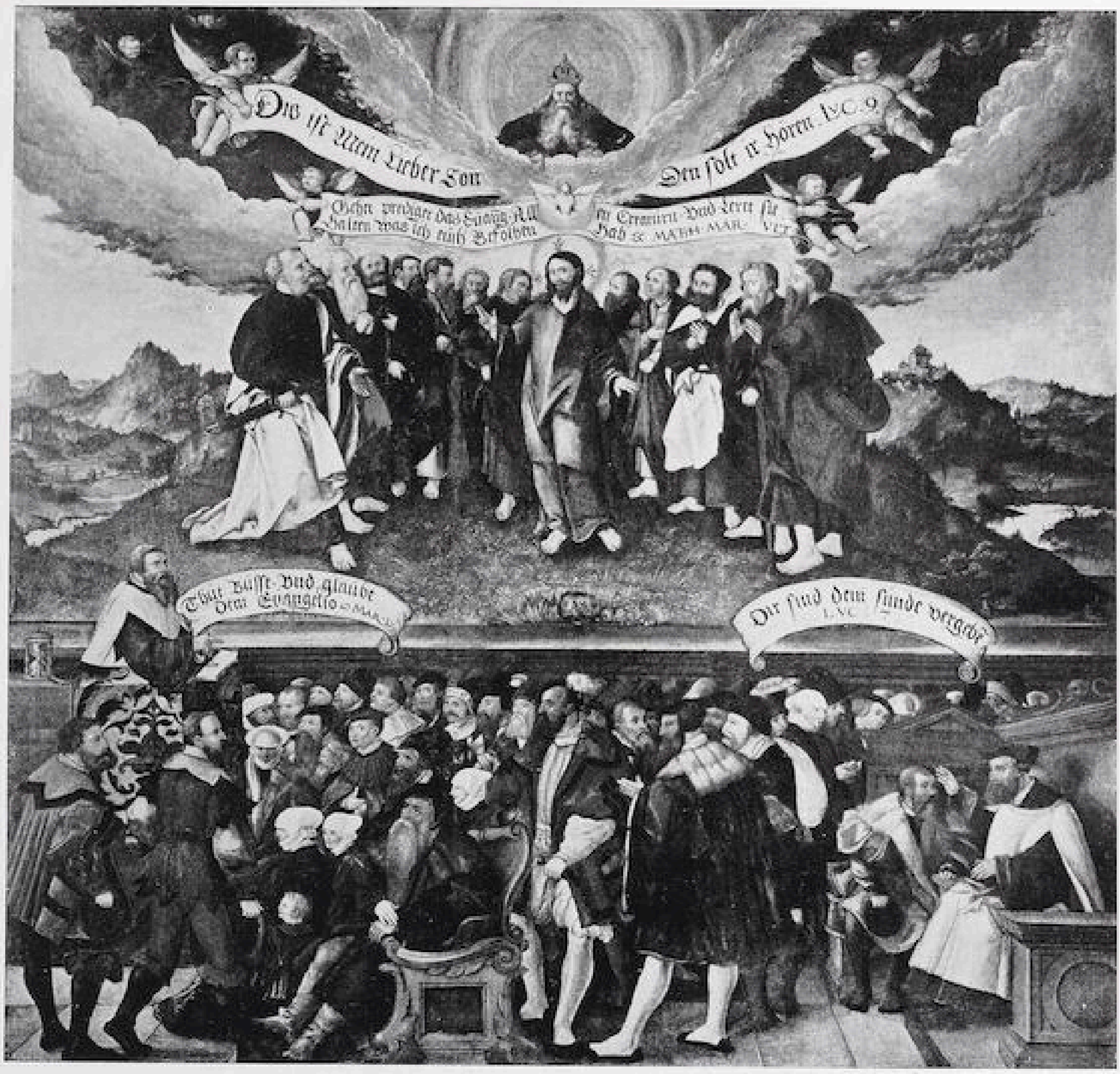


Abb. 305 Michael Ostendorfer. Christus und die Apostel. Regensburg, Historischer Verein

treten. Kaiser Maximilian selbst hatte das Beispiel für das neue Mäzenatentum gegeben. Die Aufgaben, die er stellte, fanden weittragende Auswirkung. Aber während an vielen Orten für ihn Künstler arbeiten durften, waren die fürstlichen Gönner, die ihm folgten, engherziger auf den Schmuck ihrer Schlösser und Residenzen bedacht. So stellten die sächsischen Kurfürsten Cranach in ihren Dienst, so trat Maximilians Neffe, Herzog Wilhelm IV. von Bayern, als Auftraggeber bedeutsam hervor, so diente den Landshuter Herzögen Hans Wertinger, der unter dem Namen des „Schwabmalers“ bekannt wurde.

Wertinger gehörte noch einer vergleichsweise älteren Generation an. Er war vor 1470 geboren, und er hatte ähnlich wie Cranach, als Vorstand einer vielbeschäftigten Werkstatt Aufträge aller Art zu erledigen, hatte Altäre zu errichten, die Bildnisse seiner hohen Herren zu malen und das Schloß mit Wandgemälden zu schmücken. Die zahlreich erhaltenen Bildnisse seiner Hand (Abb. 304) erweisen die Augsburger Schulung des nicht weit von der Heimat

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0459
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Burgkmairs geborenen Künstlers. Schlecht verstandene Renaissanceformen, goldene Fruchtschnüre und Girlanden rahmen die noch ängstlich gebildeten Porträtköpfe, deren Farbenauftrag die charakteristischen Züge der Augsburger Schule erkennen läßt.

Während Landshuts Blüte mit dem Tode Georgs des Reichen im Jahre 1503 erlosch, sammelte sich das künstlerische Leben im bayerischen Lande seit dem Regierungsantritt Wilhelms IV. (1508—1550) in der Münchener Residenz der Wittelsbacher. Sein Hofmaler war Altdorfers Schüler Martin Ostendorfer (Abb. 305), in dessen derberer Handschrift die zarte Kunst des Regensburger Meisters wie in einer vergröbernden Entstellung sich widerspiegelt. Aber Herzog Wilhelm begnügte sich nicht, einen Hofmaler zu beschäftigen, der in einem Turnierbuch die ganze höfische Pracht von Kleidern und Rüstungen festzuhalten hatte, er betätigte sich auf vielen Gebieten als einer der bedeutenden fürstlichen Mäzene seiner Zeit, und er folgte seiner eingeborenen Liebhaberei für den kriegerischen Sport, wenn er eine Reihe hervorragender Maler mit den Darstellungen berühmter Schlachten und Heldentaten des klassischen Altertums für seine Münchener Neufeste beauftragte. Für ihn malte Altdorfer die Schlacht bei Arbela, für ihn waren Burgkmair, Breu, Barthel Beham, Refinger, Schöpfer, Feselen an ähnlichen Aufgaben tätig.

Melchior Feselen war in Ingolstadt geboren. Er hatte sich an Schäufeleins Werken geschult, ehe er in seiner Heimat unter den Einfluß Altdorfers und Hubers geriet, der für sein späteres Schaffen bestimmend werden sollte. Im Jahre 1529, zugleich mit Altdorfers Arbelaschlacht, malte er die Belagerung Roms (Abb. 306), vier Jahre später die Belagerung Alessias für die Münchener Neufeste. Die tonige Farbigkeit Altdorfers wandelt sich unter seinen Händen in eine glanzlos lichte Buntheit, seine Figuren sind schwerfällig bewegt, sie gleichen in ihrer hölzernen Steifheit zuweilen drolligen Gliederpuppen. In einem starken Anlehnungsbedürfnis erweist sich die Unselbständigkeit des Künstlers, der in einer Anbetung der Könige ebenso getreulich Wolf Huber folgte wie Altdorfer in den figurenreichen Schlachtenbildern.

Der Stil der letzten Werke Altdorfers wurde überhaupt maßgebend für die Historienmalerei am Hofe Herzog Wilhelms. Man malte vielfigurige Darstellungen in reicher Phantasiearchitektur nach dem Beispiel von Altdorfers Susannabild. Eine Variante des gewiß vielbewunderten Werkes, die im Abstande eines Jahrzehntes, im Jahre 1537 entstanden ist, wird Ludwig Refinger (Abb. 303) zugeschrieben, der Barthel Behams Witwe heiratete und nach ihm das Amt des Hofmalers in München bekleidete. Die drei Schlachtenbilder, die er für den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0460
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

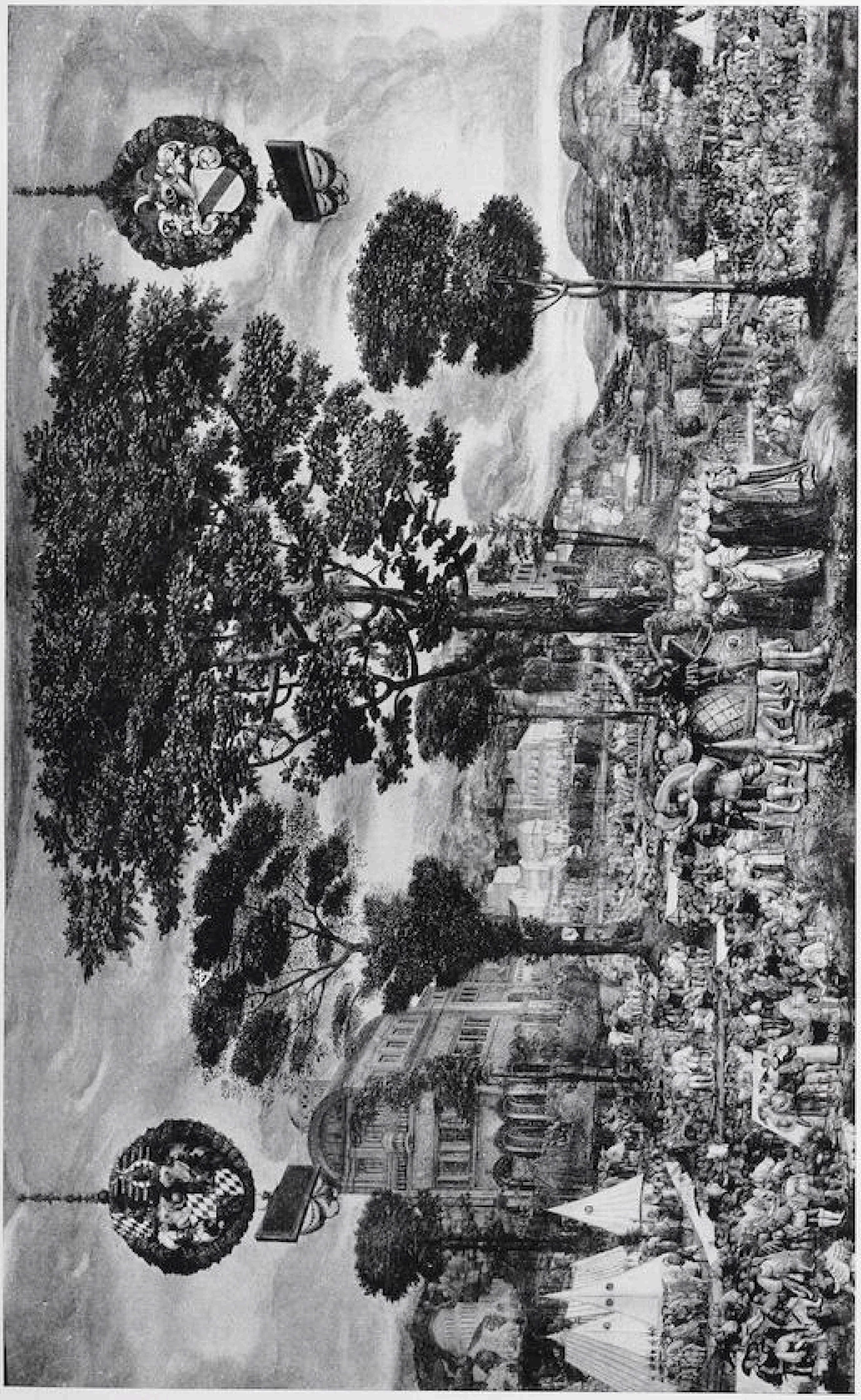


Abb. 306 Melchior Feselen. Belagerung Roms. 1529. München, Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0461
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 307 Hans Müelich. Herzog Albert V. von Bayern
Wien, Gemäldegalerie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0462
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Herzog malte, gehören in ihrer sauberen Durchbildung zu den phantasiereichsten Schöpfungen der Reihe. Er war ein Schüler Wolfgang Müelichs, dessen Sohn Hans mit ihm zusammen am Ende der Reihe Münchener Maler steht, in denen die Tradition der Donauschule sich auswirkte.

Ein Frühwerk Hans Müelichs, wie der heilige Hieronymus des Germanischen Museums, der 1536 datiert ist, steht noch ersichtlich unter dem Eindruck Huberscher Formengebung. Eine Italienreise, von der Müelich eine Kopie nach Michelangelos Jüngstem Gericht heimbrachte, wurde bestimmend für seine spätere Kunst. Die stattlichen Porträts, die er nach seiner Rückkehr malte, verraten die Kenntnis Tizianscher Form (Abb. 307). Wie Herzog Albrecht V. im Gegensatz zu seinem Vater, dessen vornehmste Liebhaberei dem ritterlichen Kampfspiele galt, sich mehr als ein Mäzen im Sinne der fürstlichen Kunstsammler Italiens fühlte, so war es der Ehrgeiz seines Malers, neben den Großmeistern der Renaissance zu bestehen. Mit der Gegenreformation vollendete die italienische Kunst ihren Siegeslauf durch Europa. Kaiser Karl V. berief im Jahre 1548 Tizian nach Augsburg zum Reichstag, ließ den Venezianer sein Bildnis malen. Herzog Albrecht V. verlangte von seinem Maler ein Porträt im gleichen Geschmack, und Müelich war genügend geschult im Geiste der neuen Zeit, um ein fürstliches Repräsentationsstück zu liefern, wie es dem in ganz Europa gültigen Brauche der Zeit entsprach.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0463
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 308 Barthel Bruyn. Abendmahlsaltar. Köln, St. Severin

BARTHEL BRUYN

Während in Oberdeutschland Dürers Vorbild für Jahrzehnte die Grundlage jeder Neubildung wird, bleibt der Norden beinahe unberührt von seinem Einfluß, um mehr und mehr in Abhängigkeit von den benachbarten Niederlanden zu geraten. Bis in die Ostseeländer erstreckte sich seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts der Export niederländischer Altäre. In Lübeck selbst, das während des 15. Jahrhunderts die skandinavischen Kirchen mit künstlerischem Schmuck versorgt hatte, wurde im Jahre 1504 ein Altar von Memlings Hand aufgestellt, und im zweiten Jahrzehnt folgten die typischen Erzeugnisse der Antwerpener Schule, die jetzt für den gesamten Norden tonangebend wurde. In Köln ist der Hauptmeister der Zeit, der, ehe seine Herkunft erkannt wurde, nach dem berühmten Altar mit dem Tode Mariens benannt wurde, ein Antwerpener. Es steht heut fest, daß er identisch ist mit Joos van der Beke von Cleve. So muß die deutsche Kunstgeschichte, die ihn lange Zeit zu den Kölnern zählte, den Meister preisgeben. Er ist ein Niederländer. In der kölnischen Malerei ließ seine Kunst aber deutliche Spuren.

Der Stil Barthel Bruyns ist ohne seinen Vorgang nicht denkbar. Es gibt ein Bild, auf dem beide Meister nebeneinander dargestellt sind (Abb. 310), und der ältere legt dem jüngeren vertrauend die Hand auf die Schulter. — Bruyn setzte die

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0464
© Universitätsbibliothek Heidelberg

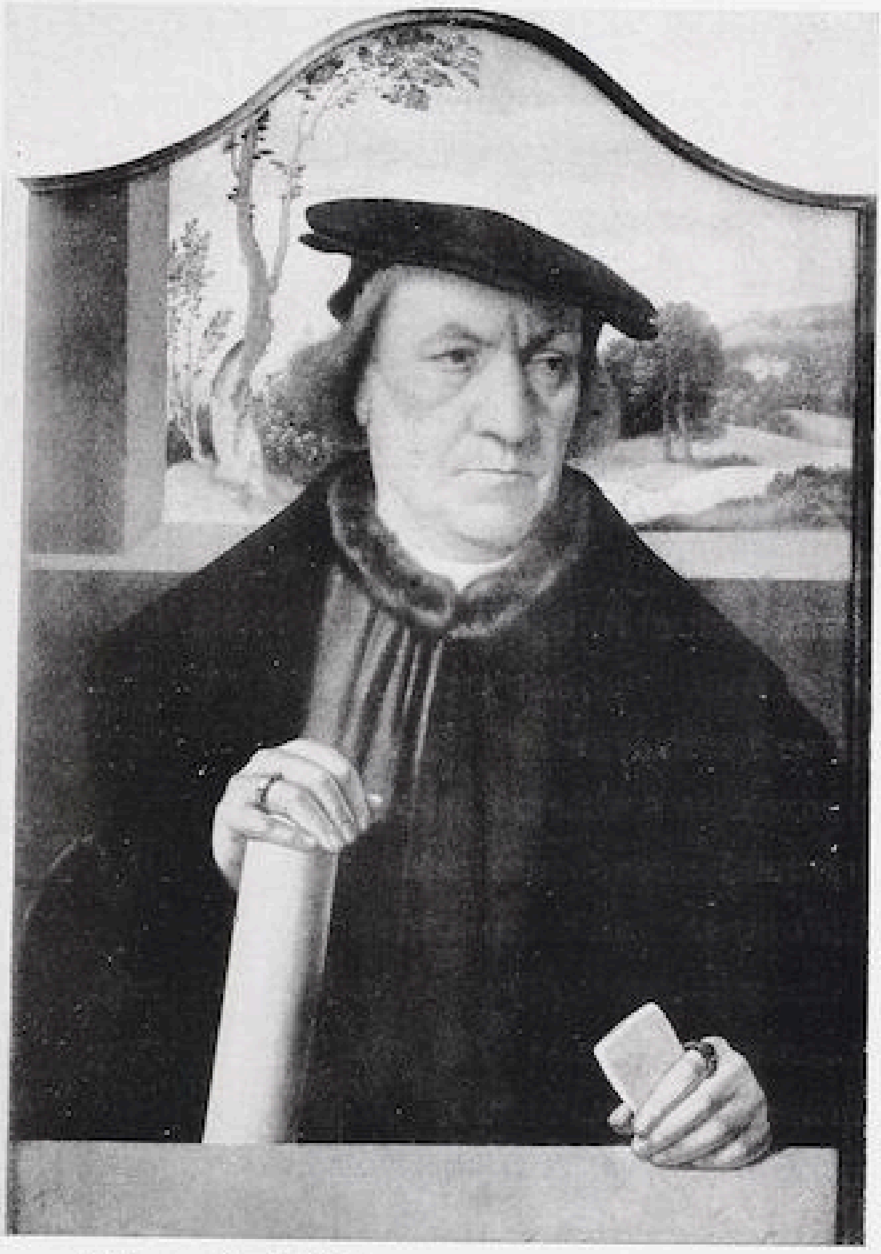


Abb. 307 Barthel Bruyn. Arnold von Brauweiler
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Tradition seiner kölnischen Vorläufer getreulich fort, indem er den modischen Stil der Niederländer in die Stadt am Rhein verpflanzte. Werkstattgewohnheiten verbinden ihn noch mit den älteren Meistern dort, möglicherweise lernte er bei Jan Joest von Kalkar, der ebenfalls der niederländischen Kunst gehört, das Handwerk, ehe er in den Bannkreis des Joos van der Beke geriet. In seinen Frühwerken ist die Tradition des 15. Jahrhunderts noch ungebrochen. Das Bewußtsein von der Überlegenheit der italienischen Kunst war hier noch nicht erwacht. So gut die alten Meister sich den Welschen zumindest ebenbürtig fühlten, so wenig dachte noch jetzt ein Niederländer daran, die eigene Art preiszugeben zugunsten einer fremden Form.

Bis dann die italienische Kunst mit Macht einbrach, mit Gewalt sich Bahn schuf und alle Dämme überflutete. Dürer hatte in Oberdeutschland den Strom gelenkt. Er setzte ein Leben daran, das Übernommene fruchtbar werden zu lassen. In den Niederlanden drang ungehemmt die Flut ein und zerstörte in kurzem alles, was vorher gewesen. Ein kalter Formalismus trat an die Stelle einer überlebten mittelalterlichen Kunst. Auch die Alten mußten umlernen. Und Barthel Bruyn, der mit liebenswürdig stillen Werken begonnen hatte, mußte sich mühen, muskulöse Glieder in krampfhafte Bewegungen zu zwingen.

Die lange Reihe seiner Werke verrät nicht eine Entwicklung im Sinne stetigen Reifens der Kräfte. Er folgt den wechselnden Moden, wenn er in dem Essener Altar des Jahres 1522 mit dem italienischen Ornament die schärfere und präzisere Modellierung aufnimmt, wie Scorel sie lehrte. Im Alter erlag er vollends dem Vorbilde des Marten van Heemskerk. Ein Abendmahl (Abb. 308) ist eine Schaustellung bewegter Gestalten und vielteiligen Gefältes.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0465
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 310 Barthel Bruyn. Legende des hl. Viktor. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Und die Phantasie gefällt sich in der Erfindung modisch zierlichen Gerätes, dessen überladener Ornamentschmuck mit der Formenfülle der Tafel wetteifert.

Bruyn war ein tüchtiger Maler, aber keiner von den großen und selbständigen Gestaltern. So gab er sein Bestes, wo er einfach ein Stück Natur abschrieb, und dazu bot ihm das Porträt die stete Gelegenheit (Abb. 309). Hier liegen die Leistungen, die noch heut seinem Namen den guten Klang bewahren, und die sichere und feinfühlige Kunst der Menschenschilderung war auch das beste Erbe, das er seinem Sohne hinterließ.

Wie Bruyn in Köln, so wirkte Luidger to Ring in dem benachbarten Westfalen, und wieder setzten Söhne die Tradition der Werkstatt bis weit in das 16. Jahrhundert hinein fort. Im Jahre 1613 starb das letzte Mitglied der Familie, die fast ein Jahrhundert zu Münster die herrschende Stellung in der Malerei innehatte. Auch Luidger to Ring wie seine Söhne gaben ihr Bestes im Porträt, das allmählich zur vornehmsten Aufgabe der Malerei wurde.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0466
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 311 Hans Holbein d. J. Bonifazius Amerbach. 1519
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

HANS HOLBEIN

Seltsam versiegte der Strom der deutschen Malerei nach dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Romanische Form triumphierte. Die Welt der Gotik versank, und auch eine kurze Reaktion, der Cranach den malerischen Ausdruck gab, konnte den Ablauf der Entwicklung nicht hemmen. Grünewalds Kunst war ein letztes Aufflammen mittelalterlichen Geistes. An ihrem eigenen Feuer verbrannte sie zu Asche. Dürer suchte die Formel der Versöhnung. Den ungebärdigen Sinn wollte er in beglückende Gesetzlichkeit zwingen, die wild wuchernde Phantasie mit Maß und Regel bändigen. Aber er vermochte denen, die ihm folgten, nicht die natürliche Harmonie romanischer Form zu geben, der er selbst allein in seinen glücklichsten Schöpfungen sich näherte, die er vielleicht einmal nur erreicht hätte, in einem Werke, das unvollendet blieb.

Der Deutsche trägt in sich die Sehnsucht nach dem gelobten Lande italienischer Schönheit. Aber nur die Größten erliegen nicht willenlos ihrem Zauber. Die deutschen Römer aller Zeiten sind ein haltlos schwächliches Geschlecht. So waren es die Beham, war es mit ihnen die ganze Generation derer, die um die Jahrhundertwende das Licht der Welt erblickten, bis auf einen, dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0467
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 312 Hans Holbein d. J. Kreuztragung Christi. 1515. Karlsruhe, Kunsthalle

das Schicksal die wundervolle Gabe lebengestaltender Phantasie in die Wiege legte und ein ruhendes Gleichmaß der Kräfte, das alle Schranken nationaler Befangenheit aufhebt. Dürer und Cranach bleiben außerhalb der deutschen Landesgrenzen immer Sonderlinge von spezifisch volksgebundener Prägung. Holbein ist der einzige, der überall gleichermaßen als Meister von Weltgeltung gewertet wurde, jedem Großen der Kunst ebenbürtig. Man trifft auf ein Gemälde Dürers nur selten in den Kunstsammlungen außerhalb Deutschlands. Einen Holbein zu besitzen, gilt überall als hoher Ruhm, und wenigstens der Name fehlt nicht leicht in einer Sammlung, die auf sich hält, wenn auch die Werke nicht selten der Bezeichnung keine Ehre tun.

Der alten Schätzung des Meisters hat die neuere Kunstgeschichtsschreibung nicht viel hinzuzufügen vermocht. Während Dürers Werk immer aufs neue durchleuchtet wurde, ist über Holbein noch wenig im letzten Sinne Aufschlußreiches gesagt worden. Dürers Schaffen ist ein stetes Ringen. Zeit seines Lebens bleibt er im Grunde eine problematische Erscheinung. Holbeins Kunst ist höchste und leichteste Erfüllung. Jedes Werk ist in dem Maße selbstverständlich aus sich gewachsen, daß eine Erklärung des Werdens, die immer von außen ihre Angriffspunkte suchen muß, nicht leicht einzusetzen vermag.

Schon die Jugendzeit, in der am ehesten die Spuren fremder Einflüsse sich aufweisen lassen, ist voller Rätsel. Holbein war der Sohn eines berühmten Malers, und es gilt für selbstverständlich, daß er dessen Schüler gewesen sei. Aber schon die ersten Arbeiten des Sohnes lassen die Kunst des Vaters weit zurück. Es wäre wichtig, das Verhältnis des jüngeren Holbein zu seinem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0468
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

älteren Bruder Ambrosius zu kennen. Aber man weiß zu wenig von dessen Kunst, weniger noch von dem Meister Hans Herbster, in dessen Werkstatt er tätig gewesen ist. Holbeins Vater war sicher neben diesem ein altertümlicher Maler. Man muß in Augsburg an Burgkmair denken, um den zeitgemäßen Stil zu finden. In diesem Zusammenhange, nicht im Gegensatz zu dem Werke des Vaters soll man Holbeins erste Arbeiten sehen und aus ihnen den Rückschluß ziehen auf seinen Meister Hans Herbster, der ein Gesinnungsgenosse Urs Grafs gewesen sein mag.

Im Jahre 1515, als Achtzehnjähriger, malte Holbein ein Bild der Kreuztragung (Abb. 312), das alles, was der Vater geschaffen hatte, für immer verneint. Es ist undenkbar, daß er im gleichen Jahre noch an dem Sebastiansaltar mittätig gewesen sein sollte. Und wenn schon für das Jahr 1515 seine Anwesenheit in Basel bezeugt ist, so ist das Grund genug, zu glauben, daß er hier neue, entscheidende Anregungen empfing. Die ganz groß erfundene Gestalt des breit ausschreitenden Landsknechtes steht den schüchtern ängstlichen Bewegungsmotiven des Sebastiansaltars so fern, daß notwendig die Dazwischenkunft anders gearteter Eindrücke angenommen werden muß.

Man soll nicht glauben, daß in den Jugendwerken großer Künstler bereits eine klare und eindeutige Zielstrebigkeit herrschen müsse. Der Historiker findet gerade hier oft das Überraschende und schwer Verständliche. Fremde Anregungen werden aufgenommen. Tastende Versuche weisen in gegensätzliche Richtungen. Langsam erst entwickelt sich die bewußte, eigene Sprache. So sind die Werke aus Holbeins erster Basler Zeit merkwürdig schwer vereinbar im einzelnen, und ihre Gesamtheit erst zeigt, aus welchen Grundlagen der Stil des Meisters erwuchs. Es finden sich Erinnerungen an Burgkmairs Augsburger Porträts, daneben räumlich reife und in der Lichtführung überraschende Interieurdarstellungen. Grünewald-Stimmungen klingen in einer erregten Passionsfolge nach. Dürer spricht aus einem Adam-und-Eva-Bilde. Ein vielseitig reiches Können entfaltet sich, und als dem Zwanzigjährigen im Jahre 1517 in Luzern der erste Monumentalauftrag zuteil wird, entsteht ein großer Triumphzug mantegnesker Art und klar überzeugende Kompositionen, wie sie in Deutschland bisher nicht gesehen wurden.

Die Wandmalereien des Hertensteinhauses in Luzern sind bis auf spärliche Erinnerungen zugrunde gegangen. So läßt sich nicht mehr entscheiden, wieviel Holbein schon damals Italien verdankte. Jedenfalls führte ihn der Weg weiter von Luzern über die Alpen, und die Werke, die nach der Rückkehr in Basel vom Jahre 1519 an entstanden, zeugen von intensiver Berührung mit lombardischer Kunst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0469
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 313 Hans Holbein d. J. Verspottung und Kreuztragung Christi. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Die Reste zeichnerischer Behandlung und plastischer Modellierung sind in dem Porträt des Bonifazius Amerbach (Abb. 311) geschwunden. Die Farbe verschmilzt zu einem klaren, leuchtenden Email. Weich schwellen die Formen. Ein Auge ist nicht eingesetzt, das Haar nicht in seine linearen Komponenten zerlegt. Alles ist aus einer Substanz geformt. Die höchsten Forderungen malerischer Durchbildung, die Lionardo gestellt hatte, sind zum ersten Male auf deutschem Boden mit der Selbstverständlichkeit voller Meisterschaft erfüllt.

Der Liebreiz anmutiger Bewegungen, die Schönheit klarer und weich aus denSchatten modellierter Farben unterscheidet eine neue Passionsfolge (Abb. 313

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0470
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 314 Hans Holbein d. J. Christus vor Pilatus und Geißelung Christi
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

und 314) von den überheftigen Gebärden und der rauhen Farbigkeit der früheren. Luini und Gaudenzio Ferrari gaben den Ton. Aber die Gruppen sind von einer rhythmischen Klarheit und einer leichten Prägnanz der Erfindung, die sie den italienischen Vorbildern weit überlegen erscheinen läßt. Schon die Bilder des Hertensteinhauses müssen ähnlich sicher komponiert gewesen sein. Wenige Figuren in klarer gegenseitiger Beziehung und klug erwogenem Kontrapost geben den Eindruck eines Reichtums an Bewegung und einer Fülle von Gestalt und zugleich die Übersichtlichkeit und den eindeutig sprechenden Sinn eines Geschehens.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0471
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

So selbstverständlich, so frei und klar hatte noch keiner in Deutschland gesprochen. So leicht war keinem Meister die Erfindung von der Hand gegangen. Da ist nichts mehr von spätgotischer Formenkrausheit. Keine unerwarteten Schiebungen und überraschenden Raumanordnungen machen die Kompositionen interessant. Dem psychologischen Ausdruck ist nur wenig vertraut, und Übertreibungen der Geste, wie der junge Holbein von Grünewald sie gelernt hatte, kennt diese Kunst nicht mehr. Die klassische Hochrenaissance spricht ihr erstes Wort in Deutschland. Raffaelische Kompositionen allein darf man vergleichen. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß Holbein die Stanzen oder das Spasimo kannte. Aber aus den gleichen Voraussetzungen und einer ähnlich glücklichen Konstellation der Kräfte entstand eine analoge künstlerische Äußerung.

Einfach und groß sind die Bewegungen, gemessen und edel die Gesten, auch wo sie heftigen Ausdruck deuten. Vor schlichte, klare Kulissen stellt Holbein seine Menschen. Er braucht nur einen einzigen Baum, um der nächtlichen Gefangennahme die Stimmung zu geben, nur eine starke Säule für den Raum, in dem Christus gegeißelt wird, nur einen schweren Turm von dem Tore, aus dem der Zug der Kreuztragung hervorkommt. Auch diese Ökonomie zeugt von dem Geiste klassischer Kunst, und es ist daneben nicht minder wichtig, daß Holbein die reinste Renaissancearchitektur baute, in der Halle, vor der Kaiphas thront.

Kein anderer unter den deutschen Meistern beherrschte wie Holbein den Organismus eines Bildes. Dürers Kompositionen verraten immer die Mühe des Studiums, und das Einzelne fügt sich nicht leicht zum Ganzen. In seinen letzten Entwürfen zu einem großen Marienbilde erst empfand er das Bedürfnis nach einheitlicher Gestaltung. Aber man darf zweifeln, ob es ihm gelungen wäre, den Schwung der raschen Kompositionsskizzen in das Tafelbild hinüberzuretten.

Das deutsche Madonnenbild, das Dürer vorschwebte, hat Holbein zur gleichen Stunde verwirklicht. Seine Maria mit der Familie des Bürgermeisters Jakob Meyer (Abb. 315) besitzt die Würde und Anmut, die eine freie und zugleich von innerer Notwendigkeit getragene Form verleiht. Jede Bewegung im Bilde steht in Beziehung zu jeder anderen. Wie zwei Köpfe sich begegnen, wie Richtungskontraste entstehen, wie kleinere Gruppen sich bilden, und wie sie zusammenwachsen zur großen, all das ist von einer vollendeten Harmonie und einem geheimnisvollen Wohlklang. So fest ist das Bild gebaut, daß kein Teil anders sein dürfte. Und hat man sich erst einmal eingelebt in die strenge Schönheit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0472
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 315 Hans Holbein d. J. Maria mit der Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer
Darmstadt, Schloß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0473
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

des Werkes, dann begreift man nicht mehr, daß die von Mißverständnissen erfüllte Kopie in Dresden lange Zeit für das Original gelten konnte.

Vor einem Werke von so reifer Klassik verstummen alle Begriffe der Kunstwissenschaft. Man darf nicht von Körpern reden und nicht vom Raume. Jede Zergliederung trifft nur auf Elemente, deren keines selbständige Gültigkeit beanspruchen darf. Man soll den Figuren nicht im einzelnen nachrechnen und ihre räumliche Existenzmöglichkeit prüfen, so wenig Lionardos Abendmahl und Raffaels „wunderbarer Fischzug" solcher Analyse standhalten würden. Weil das Werk aus einem reinen Schöpfungsakte geboren ist, widerstrebt es jeder pedantischen Lösung. Die Teile haben nur Sinn in dem Ganzen. Sie bilden nicht eine Summe, sondern ein Organismus schuf sich in ihnen seine Glieder. Die Stiftergruppen des Borgognone, die Holbein gesehen haben mag, bleiben weit zurück in der quattrocentistischen Enge und Sprödigkeit ihrer Fügung. Vergebens fahndet man nach Entlehnungen im einzelnen, von denen kaum ein Meister sonst sich freizuhalten vermochte. Holbein suchte nicht Vorbilder, als er nach Italien ging. Er fand sich selbst im Angesicht der Schöpfungen klassischer Hochrenaissance.

Große Aufgaben winkten ihm nun auch in Basel. Die Wandgemälde im Ratssaale wurden ihm anvertraut. Sie sind zugrunde gegangen, und nur schlechte Kopien zeugen von dem Verlorenen. Wie ehemals in Luzern, so hatte er nun hier die Fassade eines Hauses mit Malereien zu schmücken. Wieder blieben nur Zeichnungen erhalten (Abb. 316), aber sie geben doch eine Vorstellung von der Anlage und der Art, wie nun Holbein eine solche Aufgabe zu lösen unternahm. Werke des letzten Stiles der römischen Wanddekoration in Pompeji sind das einzige, das sich vergleichen läßt. Eine unerhörte Sicherheit der Formvorstellung gehörte dazu, eine Häuserfront mit Fenstern und Toren so in ein ganz neues System räumlich reichgegliederter Architektur aufzulösen, wie Holbein es tat. Und wieder spürt man nirgends eine pedantische Konstruktion. Die Dekoration bleibt Malerei, aber sie wird so sehr zur Herrscherin, daß die materielle Grundlage schwindet, und nur das Scheingerüst Realität besitzt. In diesem Gehäuse, zwischen den Säulen, hinter den Balustraden entfaltet sich ein bewegtes Leben. Ein wilder Bauerntanz umzieht das erste Stockwerk. Marcus Curtius sprengt über dem Tore hinab. Allegorische Figuren stehen auf den Rampen, und die Bewohner des Idealgebäudes erscheinen auf den Balkonen.

Einem Meister von so starkem Betätigungsdrang, wie ihn die Intensität der Holbeinschen Phantasie voraussetzen läßt, konnte die Stadt Basel auf die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0474
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

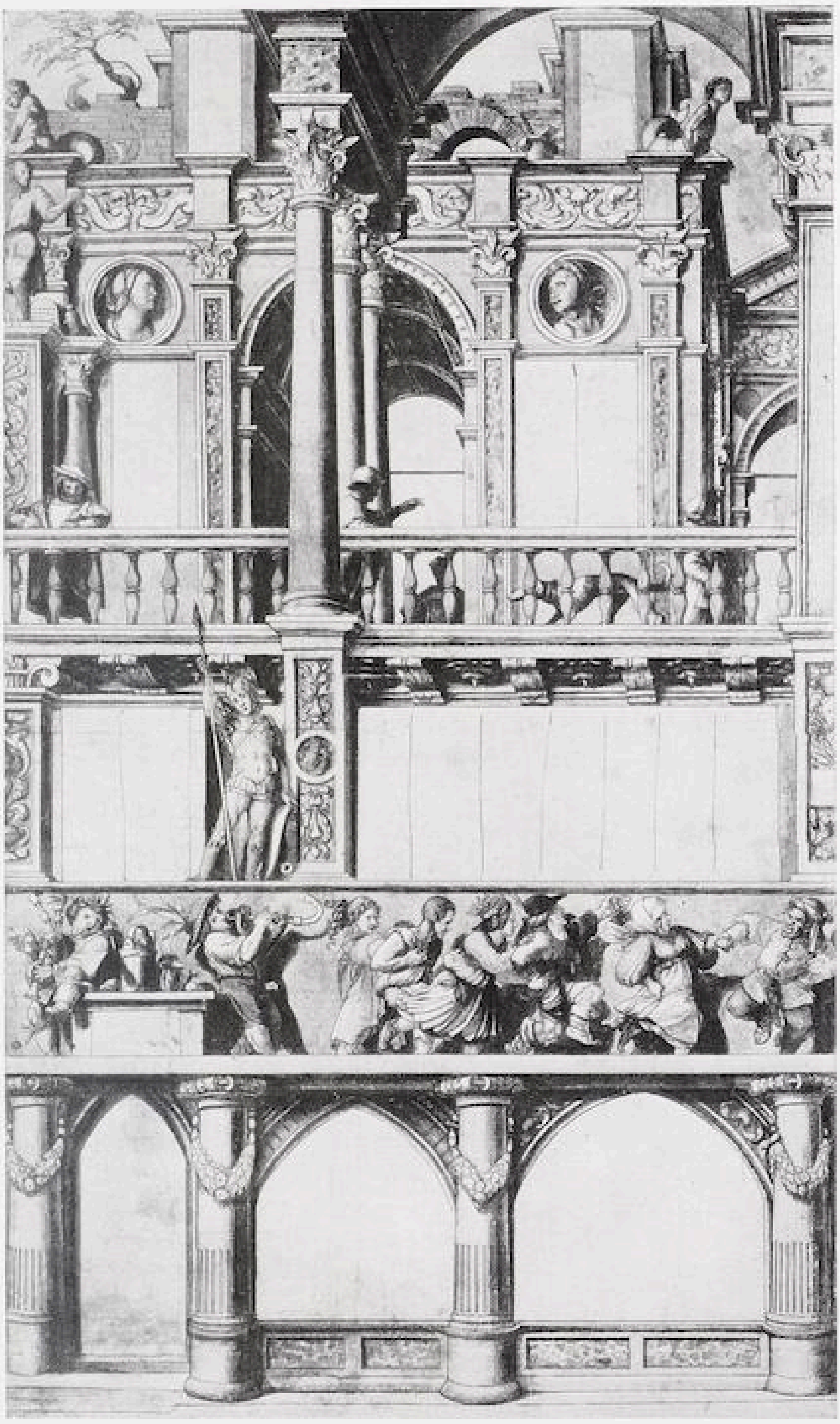


Abb. 316 Hans Holbein d. J. Haus zum Tanz. Teilentwurf
Berlin, Kupferstichkabinett

Dauer nicht genügen. Weder die illustrativen Aufgaben, die Verleger ihm stellten, noch die Aufträge des Rates und wohlhabender Bürger befriedigten ihn für lange. Er suchte seiner Kunst ein weiteres Feld. Im Herbste des Jahres 1526 verließ er Frau und Kinder. Mit Empfehlungsschreiben des Erasmus von Rotterdam ausgerüstet, reiste er zuerst nach den Niederlanden,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0475
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 317 Hans Holbein d. J. Die Gattin und Kinder des Meisters
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

hielt sich in Antwerpen auf, scheint dort mit Quentin Massys in Berührung gekommen zu sein, und endlich landete er in England, das ihm zur zweiten Heimat werden sollte. Mit dem Bildnis des Thomas More, bei dem er bald gastliche Aufnahme fand, beginnt die stattliche Reihe der englischen Porträts, die den Ruhm des Meisters für alle Zeit begründet haben.

In den Bildnissen des Bürgermeisterpaares vom Jahre 1516 (Abb. 318) war noch nicht ganz die Starre der Modellhaltung überwunden, und der Hintergrund erfüllte eine selbständig dekorative Funktion, die das Wesen der Porträtdarstellung beeinträchtigte. Das Amerbach-Porträt von 1519 war ein Wunder an malerisch geschlossener Haltung. Aber die Freude am Material verwischt fast die

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0476
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 318 Hans Holbein d. J. Bürgermeister Jacob Meyer und seine Frau Dorothea. 1516
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Schärfe der Charakteristik, und noch immer bleibt eine leise Gespanntheit im Blick, die von der Modellhaltung herrührt. Ganz anders beherrscht Holbein jetzt den Menschen, den er malt. Die individuelle Bildung der Einzelform ist Voraussetzung. Ihr gilt nicht mehr die Mühe. Aus dem Verständnis für den organischen Zusammenhang, für den Gesamtaufbau einer Gestalt ist jedes Glied geformt. Holbeins Porträts wecken nicht den Eindruck zufälliger Aufnahmen, sie haben das Zwingende einer restlosen Ausschöpfung der Individualität. Der Maler verschwindet hinter seinem Werke. In Dürers Köpfen lebt Dürers Geist. Grünewalds Menschen sind aus der leidenschaftlichen Seele ihres Schöpfers geboren. Holbeins Porträts besitzen eine eigene Leibhaftigkeit. Sie scheinen die Objektivität selbst. Wir können nicht nachprüfen, wie weit sie ähnlich waren. Aber man traut dem Bilde, das er gibt, glaubt, die Menschen zu kennen, die er malte. Die innere Überzeugungskraft, der organische Bau gibt jedem einzelnen die volle Realität. Im Kunstwerk lebt unvergänglich die Persönlichkeit.

Holbein blieb das erstemal nicht lange in England. Schon im Sommer des Jahres 1528 war er wieder in Basel, und hier entstand das Bildnis der Frau mit den zwei Söhnen (Abb. 317), das in seinem vollendeten Gruppenbau nur der Madonna des Bürgermeister Meyer verglichen werden kann. Nie mehr ist ein Familienporträt von so reiner Schlichtheit der Anordnung erfunden worden. Die klare Schönheit der Form gibt dem Werke zeitlose Existenz. Fast keine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0477
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

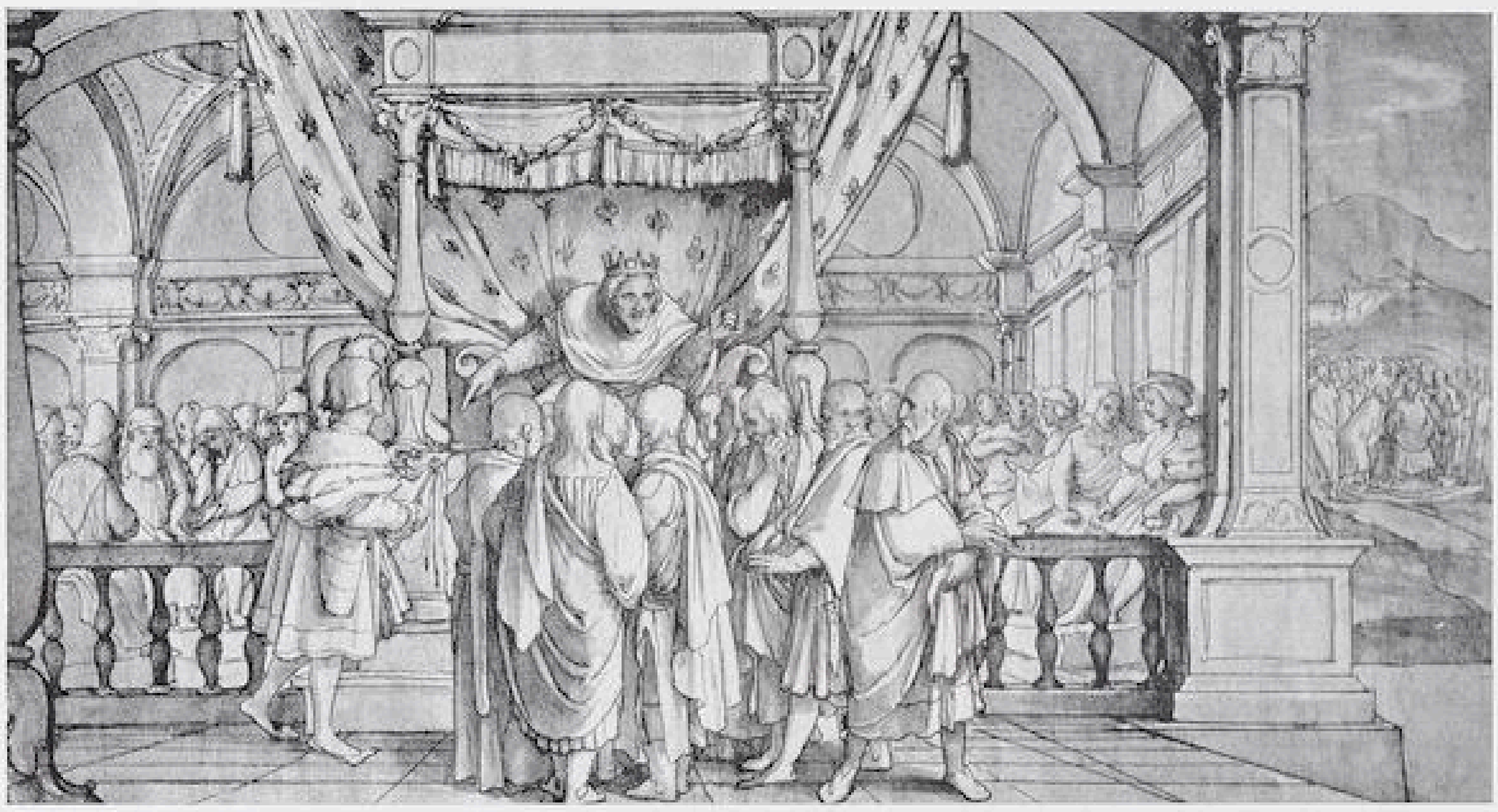


Abb. 319 Hans Holbein d. J. König Rehabeam. Entwurf für ein Wandbild im Basler Rathaus. 1530
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Farbe ist gebraucht. Nur tiefes Braun und dunkles Blau faßt den wundervoll warm schimmernden Ton der Haut.

In solchen Werken blieb der Nachwelt so unmittelbares Zeugnis von Holbeins Künstlerschaft, daß es begreiflich ist, wenn er ihr als Bildnismaler vor allem fortlebte. Aber es wäre nichts falscher, als in Holbein einen Spezialisten seiner Kunst zu sehen. Er war ein geborener Gestalter. Seine Phantasie war voller Form, und er war ebenso geschickt, den Goldschmieden Vorlagen aller Art zu entwerfen, wie für den Holzschnitt zierliche Zeichnungen zu liefern und monumentale Gemälde zu komponieren. Noch stand im Ratssaale eine Wand leer, und im Jahre 1530 machte sich Holbein von neuem an die Arbeit. Das Rehabeambild (Abb. 319) ist nochmals eindrücklicher, großartiger, klarer geworden. An Raffaels „Tod des Ananias" gemahnt die Komposition. Aus einem ähnlichen Geiste ist sie erfunden. Nur daß hier nicht mehr mit Bewegungsdarstellung und schwierigen Verkürzungen geprunkt wird. Wie in den Porträts nähert sich höchste Kunst dem Eindruck selbstverständlicher Natur.

Auf die Dauer vermochte Basel Holbein nicht mehr zu halten. Die Bilderfeindschaft der Reformation, die in der Stadt ihren Einzug gehalten hatte, mochte dazu beitragen, daß der Meister nur kurze Zeit daheim blieb, nachdem er noch nach seiner Rückkehr ein eigenes Haus erworben hatte. 1529 brach der Bildersturm aus, dem gewiß manche Schöpfung Holbeinscher Kunst zum Opfer fiel. Schon 1532 verließ der Meister aufs neue die Seinen, um wiederum in England einen besseren Boden seiner Kunst zu finden.

Die deutschen Handelsherren in London nahmen ihn gastlich auf. Eine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0478
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 320 Hans Holbein d. J. Der Parnaß. Entwurf für eine Festdekoration im Londoner Stahlhof. 1533. Berlin, Kupferstichkabinett

Reihe von Bildnissen entstand. Aber auch hier blieb kein Rest von den Wandgemälden, mit denen die Kaufmannschaft ihre Versammlungshalle schmücken ließ. Der Ruf des Meisters muß sich rasch verbreitet haben. Vornehme Engländer saßen ihm Modell, und wenige Jahre nach seiner Ankunft wurde er zum Hofmaler des Königs bestellt. Wandmalereien im Schlosse Whitehall waren seine Hauptaufgabe. Die Zeitgenossen wissen Holbeins Werk zu rühmen. Aber der Verfall wird bald beklagt, und die Reste der Herrlichkeit vernichtete ein Brand im Jahre 1698. Nur wenige Zeichnungen und ferne Kopien bewahren die Erinnerung an das Werk. Ein Entwurf zu einer Festdekoration im Stahlhofe (Abb. 320) zeugt von der freien Größe, zu der Holbeins Kunst emporstieg. Dieser

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0479
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 321 Hans Holbein d. J. Sieur de Morette. Dresden, Gemäldegalerie

Apoll mit den Musen ist die reifste Idealkomposition der deutschen Renaissance, und das eine Blatt, das blieb, läßt ahnen, wie viel mit dem übrigen verloren ging.

So stehen wieder die Bildnisse allein (Abb. 321—323). Die Enge, die noch den ersten englischen Porträts geblieben war, ist überwunden. Der letzte Rest von Pose schwindet. Gerade darum können sich die Menschen in der vollen Einfachheit der selbstverständlichen Faceeinstellung geben, wie sie im Leben dem Maler gegenübertraten. Es war noch etwas Gekünsteltes in dem Blick, der den Beschauer meidet. Jetzt sieht er ihm frei ins Auge, oder eine andere Blickrichtung wird dadurch glaubhaft gemacht, daß man spürt, was den Menschen beschäftigt. Vollkommeneres als die Porträts, die Holbein im letzten Jahrzehnt seines Lebens in England geschaffen hat, kennt die Kunstgeschichte nicht. Leicht und klar wird die Modellierung. Groß und sicher steht die Form. Jedes Bild stellt eine geschlossene unabänderliche Komposition dar. Der Bau ist so einfach, daß er jede Bereicherung durch Details verträgt. Und sehr weise ist der Zierat verteilt, um den Eindruck festlichen Reichtums oder feierlicher Würde zu erhöhen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0480
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 322 Hans Holbein d. J. William Warham, Erzbischof von Canterbury 1527
Paris, Louvre

Als Gesandter des Königs unternahm Holbein noch mehrere Reisen nach dem Kontinent. Er malte in Brüssel das Porträt der Prinzessin Christine von Dänemark, der Herzoginwitwe von Mailand. Ein andermal führte ihn der Weg nach Lyon, und auf der Rückreise hielt er sich in Basel auf. Ein großes Festmahl wurde zu seinen Ehren veranstaltet, und der Rat der Stadt setzte ihm ein Jahresgehalt aus, wenn er nach zwei Jahren zurückzukehren sich entschließen wollte. Es kam nicht dazu. König Heinrich VIII. wußte den Meister in seinen Diensten zu halten. Im Jahre 1543 starb Holbein in London, wahrscheinlich ein Opfer der Pest, die damals in der Stadt wütete.

Der Eindruck eines heiteren und leichten Schaffens hat die Erinnerung an Holbeins irdisches Dasein verklärt. Das Bild eines selbstzufriedenen und festlich gekleideten Jünglings schien dazu am besten zu stimmen. So wurde eine Bildniszeichnung des Basler Museums zum Selbstporträt gestempelt. Ein herzlich unbedeutender Bürgersmann genießt seither die unverdiente Ehre, für

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0481
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 323 Hans Holbein d. J. Anna von Cleve. 1539. Paris, Louvre

den größten Maler Deutschlands zu gelten. Holbein war alles eher als der leichte Fant dieses Bildes. Schon die Silberstiftzeichnung des Vaters zeigt einen ernsten Knaben. Die Züge sind unschön, aber man ahnt den eigenwilligen Charakter in dem breiten Mund und dem knappen Kinn, man glaubt den Augen die unerbittliche Schärfe. Der Vierzehnjährige, den der Vater zeichnete, gleicht aufs vollkommenste dem Sechsundvierzigjährigen, der sich selbst im Spiegel porträtierte (Abb. 324). Der breite Schädel, der ruhige Blick, der energische Mund und das kurze Kinn, das nun ein Bart verdeckt, zeigt, wozu der Knabe sich entwickelte. Er ward ein Mann der ruhigen Überlegung und des sicheren Griffes. Der so blickt, führte nicht eine rasche Hand, und hinter dieser Stirn wohnte kein leichter Sinn. Die Faust war schwer, die zu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0482
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Abb. 324 Hans Holbein d. J. Selbstbildnis. 1543
Florenz, Uffizien

diesem Nacken stimmte. Aber die Hand war so stark, daß ihre Kraft sie dem leisesten Willen untertan machte. Nur ein Arm, der keine Schwäche und kein Ausweichen kennt, vermochte so rein und fest zu zeichnen, mit solcher Sicherheit den Pinsel zu führen. Holbein war kein Phantast und kein Schwätzer. Man traut diesem Munde nicht zu, daß er ein Wort zu viel zu sprechen imstande war. Aber er war ein Gestalter, der knapp und klar ein Ding hinzustellen wußte. Seine Phantasie verflatterte nicht, sondern verdichtete sich zu bildhafter Erscheinung. Wo er den Felsen schlug, da sprudelte der Quell. Andere mußten sparsamer ihres Pfundes walten. Holbein trug in sich einen unerschöpflichen Schatz. Er dachte nicht an fremdes Werk und wiederholte nicht sich selbst. Der Stift ward in seiner Hand zum Zauberstabe, dem eine eigene Welt entsprang. Holbein dachte in Bildern. Keine seiner Kompositionen braucht eine Unterschrift. Was sie zu sagen hat, das spricht in ihrer Form. Darüber hinaus führt kein geheimer Sinn. Holbein illustrierte nicht Legenden, sondern er schuf Gestalten. Er wetteiferte nicht mit den Gelehrten, deren Freund er war. Er sprach eine andere Sprache als sie. Aber in dieser Sprache war er so vollkommen Herr, wie nur jemals einer in der seinen. Und wenn Deutschland das Land der Dichter und Denker heißt, so darf es auf Holbein weisen, der ein Maler war, so ganz und so rein wie wenige sonst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0483
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

NACHWORT

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts endet das goldene Zeitalter deutscher Kunst. Es ist gesagt worden, daß es noch deutsche Maler gab nach dieser Zeit, aber nicht mehr eine deutsche Malerei. Mannigfache Erklärungen suchen dieses eigentümliche Versiegen eines starken und breiten Stromes zu deuten. Es ist auf die politischen, sozialen und religiösen Verhältnisse hingewiesen worden, auf die Zerstörung der Kunstwerke im Bildersturme, das Ende der Selbständigkeit deutscher Nation und die Zersetzung der alten bürgerlichen Kultur. All das ist gewiß wahr. Aber es trifft kaum den Kern der Frage. Es hat der deutschen Kunst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht an Persönlichkeiten gefehlt. Freilich, den Großmeistern der ersten Jahrzehnte war keine würdige Nachfolge beschieden. Aber auch in Italien ward kein Raffael, kein Lionardo, kein Michelangelo mehr geboren. Und anderseits war an Talenten vom Ausmaß der Meister, die im 15. Jahrhundert deutsche Malerei repräsentierten, auch in der Folge kein Mangel. Namen wie Tobias Stimmer und Christoph Schwarz, Hans von Aachen und Johann Rottenhammer haben einen guten Klang, und es wäre sehr unrecht, sie geringer einzuschätzen als die Multscher und Pleydenwurff, Herlin und Strigel im 15. Jahrhundert. Aber ihr Schaffen schließt sich nicht zu einer neuen nationalen Tradition, die es rechtfertigen würde, noch fernerhin von deutscher Kunst zu reden wie im Zeitalter Dürers und Grünewalds, Cranachs und Holbeins.

Man hat sich gewöhnt, die Meister des späteren 16. Jahrhunderts mit einem Namen, der des abschätzigen Untertones nicht entbehrt, als die Manieristen zu bezeichnen. Der komplizierte Prozeß einer Stilentwicklung, der aus der klaren Höhenluft der Hochrenaissance in die neue Welt des Barock hinüberführt, wird durch die Begriffsbestimmung des Wortes Manierismus in keiner Weise gedeutet, und es wäre eine lohnende Aufgabe, der entwicklungsgeschichtlichen Funktion dieser höchst wundersamen und artistisch verfeinertsten Epoche europäischer Kunst nachzugehen, die in den Handbüchern gewöhnlich allzu kurz und als eine Zeit tiefen Verfalls geschildert wird. Aber eine Geschichte des Manierismus läßt sich nicht im Rahmen einer Geschichte deutscher Malerei allein schreiben, denn sie ist in viel höherem Maße eine allgemeineuropäische Angelegenheit als irgend eine frühere Stilform bis hinauf in die Blütezeit gotischer Zeichenkunst.

Dies ist der eine Grund, warum eine Geschichte altdeutscher Malerei vor der Mitte des 16. Jahrhunderts haltzumachen gezwungen ist. Aber der eine Grund allein würde nicht genügen, denn die nationale Selbständigkeit einer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0484
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Kunstsprache wird nicht ohne weiteres durch die Stilgemeinschaft mit gleichzeitiger Formenbildung benachbarter Länder in Frage gestellt. Die Meister, die nach der Mitte des 15. Jahrhunderts dem neuen Stil, der in den Niederlanden entstanden war, in Deutschland den Boden bereiteten, sind nicht zu verstehen ohne die Voraussetzung der Kunst des Rogier und Dirk Bouts. Aber sie sind Mitschaffende am Werke einer gemeinsamen Kunstsprache und übersetzen, was sie in der Fremde lernten, in deutsche Mundart. So übermittelten sie denen, die nach ihnen kamen, ein brauchbares Werkzeug, und als um die Wende des 16. Jahrhunderts eine glänzende Blütezeit europäischer Kunst einsetzte, stand Deutschland in der vordersten Reihe.

Das wurde anders, als aus der Knospe des Manierismus die Blüte des Barock sich entfaltete. Keine Zeit ist reicher gewesen an malerischen Kräften als das beginnende 17. Jahrhundert. Niemals hatte eine solche Fülle des Erlebens und Gestaltens sich aufgetan wie in dem Zeitalter, das in Italien von den Carracci und Caravaggio über Reni und Domenichino bis zu Guercino hinabreicht, das in den Niederlanden eine Schar von Meistern unter dem Zweigestirn Rubens und Rembrandt vereint, das in Spanien Velasquez und Murillo, in Frankreich Poussin und Claude Lorrain am Werke findet. Deutschland allein blieb stumm, hatte keinen Meister diesen Großen zur Seite zu stellen. Hier allein fehlt dem Stil der Manieristen seine natürliche Erfüllung in einer barocken Kunst, wie sie in den anderen Ländern Europas sich entfaltete.

Deutschland tritt weit zurück in den Schatten neben dem glänzenden Aufstieg der Malerei in den Niederlanden. Man müßte den Rahmen weiter spannen über die Grenzen politischer Staatenbildung hinaus und den Begriff germanischer Kunst nicht in deutsch-nationalem Sinne fassen, um ihre Geschichte von der ersten Höhe des 16. zu der zweiten des 17. Jahrhunderts zu verfolgen und die Wege zu weisen, die von Dürer und Holbein zu Rubens, von Grünewald und Altdorfer zu Rembrandt hinführen.

Dürers Stil war unter italienischer Sonne von jugendlicher Romantik zu männlicher Klassik gereift. Das Schicksal hatte ihn bestimmt, die große Abrechnung zu vollziehen an einem Wendepunkte der Zeiten. Aber dem Erbe, das er hinterließ, war keiner seiner nächsten Schüler wahrhaft gewachsen. In anderem Lande ward um ein Jahrhundert später in der Kunst des Rubens seiner frühen Sehnsucht die glänzende Erfüllung einer strahlenden Meisterschaft aus reicher Fülle quellenden Schaffens. Die sorglich gehütete Pflanze südlicher Formenkunst, der er unter nordischem Himmel den Boden bereitete, ist zu einem starken und mächtigen Baume erwachsen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0485
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Rubens ist der wahre Großmeister seiner Zeit. Seine Kunst gewinnt europäische Geltung. Von London bis Madrid, von Genua bis nach Paris reicht die Wirkung seines Werkes, und noch in fernen Gegenden Deutschlands kann man das matte Spiegelbild seines Schaffens finden.

Neben der übernationalen Größe des Rubens bleibt Rembrandts Kunst gebunden an die heimatliche Erde. Rembrandt ist der Magus des Nordens, sein Ausdruck das vollkommenste Widerspiel romanischen Formempfindens.

Die Geschichte lehrt die ewigen Gegensätze des germanischen und romanischen Geistes. Der Deutsche lauscht den heimlichen Stimmen der Natur. Der Italiener berauscht sich an der großen Geste der menschlichen Gestalt. Nordischer Geist hat in Europa die Landschaft entdeckt, südliche Kunst lehrte den Körper zu bilden. Landschaftskunst heißt malerische Gestaltung des Raumes, Körperkunst bedeutet plastische Bewältigung der Form. Die italienische Renaissance führte diese zur Höhe, die nordische Kunst jene.

Aber das eine Formprinzip lebt nicht im Süden, das andere nicht im Norden in abstrakter Reinheit. Aus der gegenseitigen Befruchtung des klassischen und des romantischen Geistes erwachsen immer wechselnde Stilphasen bis zu dem rationalistischen Eklektizismus, der in einer Vereinigung der klassischen Form mit der romantischen Bewegung das letzte Ziel der Kunst erreicht glaubt. Auch in der Malerei des Rubens, dessen Stil nicht zu denken ist ohne den Vorgang der italienischen Eklektiker, schwingt das subjektiv-malerische Element. Sie ist durchsetzt von einem starken Einschlag romantischen Gefühlsausdrucks. Aber neben Rembrandts Kunst, die nordischen Geist am reinsten verkörpert, bleibt Rubens der große Meister barocken Formenüberschwangs, und niemals unmittelbarer berührten sich die Gegensätze als in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, wo in örtlicher Nachbarschaft, aber gleich als wüßte der eine nicht von dem Schaffen des anderen, zur selben Zeit der größte flämische und der größte holländische Meister am Werke waren.

Rembrandt bringt die letzte Erfüllung alten Sehnens nordischer Kunst. Der Zauber des Lichtes, die Romantik des Raumes finden in ihm ihren Meister. Was Grünewald und Altdorfer ahnten, wurde in seinem Werke zur Tat. Aber eine Geschichte deutscher Malerei muß darauf verzichten, diesen neuen Anstieg zu schildern, von dem nur ein schwacher Abglanz in den verstreuten Werken deutscher Künstler sich spiegelt.

Nach dem Zeitalter des Rubens und Rembrandt versiegen auch in den Niederlanden die schöpferischen Kräfte wie einstmals in deutschen Landen. Frankreich übernimmt die Führung in der Geschichte der Malerei des 18. Jahr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0486
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

hunderts. In der Kunst der Meister des Rokoko bahnt sich der endliche Ausgleich an. Watteau und seine Schüler schulden der Kunst des Rubens nicht geringeren Dank als den Meistern, die in Holland das Werk des Rembrandt begleiteten. Hier wurden auch die Deutschen endlich wiederum Schüler, und es bildete sich eine neue Tradition, die von Chodowiecki über Menzel bis in die Gegenwart hinabreicht.

Erst im 19. Jahrhundert gibt es wieder eine Geschichte deutscher Malerei. Aber es wäre falsch, sie durch die Zwischenglieder der Meister, die während 250 Jahren in Deutschland am Werke waren, der alten Kunst des 16. Jahrhunderts verknüpfen zu wollen. Der Gesamtablauf der Geschichte der fünf Jahrhunderte deutscher Malerei von den Anfängen des Tafelbildes bis in unsere Zeit ist nur in seinen weiteren europäischen Zusammenhängen zu begreifen. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war die erste Epoche eigenschöpferischer deutscher Kunst endgültig beschlossen. In ihrer Problemstellung weist sie über sich hinaus. Aber nicht ihr war es beschieden, die neue Höhe zu gewinnen. Über weites Flachland blicken wir heut zurück in Fernen, wo stolze Gipfel ragen.

E N D E

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0487
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0488
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

ANMERKUNGEN
KÜNSTLERVERZEICHNIS
ORTSVERZEICHNIS

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0489
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0490
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

ANMERKUNGEN

VORBEMERKUNG

Um das in den Anmerkungen enthaltene Literaturverzeichnis übersichtlich zu gestalten und um Wiederholungen zu vermeiden, wurden die angeführten Arbeiten mit fortlaufenden Nummern versehen. Bei späteren Verweisen ist auf diese Nummern Bezug genommen, L. 50 bedeutet also Nr. 50 des Literaturverzeichnisses. Nicht einzeln angeführt wurden die Aufsätze des Künstlerlexikons von Thieme-Becker, die natürlich, soweit das Werk bereits vorliegt, in allen Fällen zu Rate gezogen worden sind. Einige während der Drucklegung erschienene Bücher und Aufsätze, deren Inhalt nicht mehr berücksichtigt werden konnte, sind durch * kenntlich gemacht.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

BdK	=	Bibliothek der Kunstgeschichte, herausgeg. von H. Tietze. Leipzig, E. A. Seemann.
Belv	=	Belvedere, Wien.
BM	=	Berliner Museen, früher: Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen. Berlin.
BMag	=	Burlington Magazine. London.
Cic	=	Cicerone. Leipzig.
Diss	=	Dissertation.
GdBA	=	Gazette des Beaux-Arts. Paris.
GfvK	=	Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Wien.
JaK	=	Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien.
JK	=	Jahrbuch für Kunstsammler. Frankfurt.
JpK	=	Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen. Berlin.
JZK	=	Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission. Wien.
Kc	=	Kunstchronik. Leipzig.
KuK	=	Kunst und Künstler. Berlin.
MfK	=	Monatshefte für Kunstwissenschaft. Leipzig.
MJ	=	Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. München.
Rep	=	Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin.
WJ	=	Wiener Jahrbuch für bildende Kunst. Wien.
ZfbK	=	Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig.
ZfcK	=	Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf.

EINFÜHRUNG

Literatur: 1. H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
2. E. Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909.
3. F. Burger, Die deutsche Malerei, Berlin, seit 1913, fortgesetzt von J. Beth und H. Schmitz.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0491
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

4. G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. Berlin-Leipzig, seit 1919.
5. A. Orienter, Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei. München 1921.

Seite 4 Über den Altarflügel in der Augustinerkirche zu Erfurt, vgl. Kurt Hirsch, Erfurter Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrh. Diss. Jena 1922.

DER EINFLUSS DER ITALIENISCHEN MALEREI

Literatur: 6. M. Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. JaK XXII, 72. 1901.
7. C. Glaser, Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. ZfbK XXV, 145. 1914.
8. B. Haendcke, Der italienische Einfluß in der deutschen Malerei von etwa 1340 bis etwa 1440. ZfcK XXVII, 95. 1914.

DIE BÖHMISCHE MALERSCHULE

Literatur: 9. J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.
10. R. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang des XV. Jahrhunderts. Prag 1912.
11. R. Ernst, Die Krummauer Madonna. JZK XI. 1917.
12. A. Matějček, Die böhmische Malerei des XIV. Jahrhunderts. BdK. Leipzig 1921.
Vgl. auch L. 5.

Seite 16 Über Sebald Weinschröter vgl. Gümbel, S. W. ein Nürnberger Hofmaler Karls IV. Rep. XXVII, 512. 1904.

Seite 17 Über die Glatzer Madonna, vgl. K. Chytill, Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst. JpK XXVIII, 131. 1907.
Das Kreuzigungsbild des Berliner Museums wird von Ernst (L. 10, S. 10) als Spätwerk des Meisters von Hohenfurth bezeichnet.

Seite 18 Über Tommaso da Modena vgl. J. Schlosser im JaK XIX. 1898. Neuwirth (L. 9, S. 93) versucht es wahrscheinlich zu machen, daß Karl IV. auf seinem Zuge von Udine nach Padua im Jahre 1354 Werke Tommasos kennen gelernt und ihn persönlich nach Prag berufen habe. Charakteristisch für die Herkunft des sog. 2. böhmischen Stiles von der sienesischen Malerei ist die motivische Übereinstimmung der Madonnenkompositionen, von denen ich mehrere (L. 7) auf ihre Vorbilder zurückführen konnte.

Seite 22 Über „Das Altarwerk von Mühlhausen am Neckar" vgl. K. Lange in „Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet". Freiburg 1906. Reinhart von Mühlhausen, der sich in Prag ansässig gemacht hatte, stiftete das Werk im Jahre 1385 in seine schwäbische Heimat.

Seite 23 „Der Meister von Wittingau" so benannt nach den drei Tafeln des Prager Rudolfinums, die aus der Nähe von Wittingau stammen. Seine Werke sind zusammengestellt in L. 10, Tafel XXII—XXXIII.
Der Marientod von dem Altar in Raudnitz abgebildet in L. 11, Tafel 17.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0492
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Seite 26 Das Madonnenbild in der Schatzkammer des Domes zu Prag abgebildet in L. 9, Tafel XIV.

Für den Zusammenhang des 3. böhmischen Stiles mit dem Westen ist charakteristisch die Übereinstimmung der Maria von der Kreuzigung der Stiftskirche zu Hohenfurth mit der des wahrscheinlich französischen Diptychons des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Nr. 1620).

DIE NÜRNBERGER MALEREI

Literatur: 13. H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M. 1891.

14. F. Dörnhöffer, Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Rep. XXIX, 441. 1906.

15. C. Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Straßburg 1908.

16. E. Abraham, Über die Quellen des Stiles in der Nürnberger Malerei um 1400. Rep. XXXVII, 1. 1915.

Seite 27 Über das Imhof-Rothflasch-Epitaph in der Nürnberger Lorenzkirche vgl. L. 15, S. 40, Abb. Tafel IV.

Seite 28 Die Imhof-Madonna der Lorenzkirche steht im Zusammenhang mit einem Marienbilde der Stiftskirche in Hohenfurth. Abb. L. 10, Tafel L. Über die Bestellung von Wiederholungen berühmter Kunstwerke im 14. Jahrhundert vgl. Michel, Histoire de l'Art III, I, 107. Paris 1907.

Seite 30 Der Imhof-Altar der Lorenzkirche (Rückseite mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes im German. Museum, Nr. 116) als Stiftung des Kunz Imhof zeitlich gesichert.

Bamberger Altar: Über die Herkunft des Motivs der Kreuzabnahme von Simone Martinis in Avignon gemaltem Altar (Flügel jetzt im Antwerpener Museum) vgl. H. Semper, MfK III, 71. 1910.

Die Zuweisung an eine eigene Bamberger Malerschule versucht K. Voll in der Vorrede zu L. 18.

Seite 31 Über Meister Berthold vgl. Gümbel, Meister B. von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer, Rep. XXVI, 318. 1903.

Zu Abb. 5 Vgl. E. W. Braun, Zwei Nürnberger Tafelbilder vom Ende des 14. Jahrh. Belv, 1922, S. 51.

DIE MALEREI IN BAYERN

Literatur: 17. O. Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig, 1908.

18. Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums. München 1908.

Seite 32 Über den Altar aus Pähl vgl. H. Rupé, Der Pähler Altar. München 1922. Thode (L. 13) wollte ihn dem Meister von Wittingau zuschreiben. Über die Typenwanderung im 14. Jahrhundert vgl. das „Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers", herausgeg. von J. Neuwirth, Prag 1897, sowie J. Schlosser, Das Modellbüchlein eines wandernden Gesellen (JaK XXIV, 1903). Unter den Köpfen berühmter französischer Bildwerke, die hier in Zeichnungen festgehalten sind, finden sich die Geschwister der Gestalten des Pähler Altars. Ferner ist hinzuweisen auf die Verwandtschaft mit der in der Anmerkung zu S. 26 genannten Maria.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0493
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Seite 35 Über die Geburt Christi in Berlin (Nr. 1885) vgl. Mannowsky in BM XLII, 81. Ebenda eine Abbildung der Kreuzigung in der Sammlung J. Böhler, München.

MEISTER BERTRAM UND DIE MALEREI IN HAMBURG

Literatur: 19. A. Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1905.

20. H. Heubach, Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram. JZK X, 101. 1916.
21. H. Reincke, Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte der Malerei in Hamburg. Zeitschrift des Vereins für Hamburger Geschichte, XXI, 112. 1916.
22. A. Rohde, Der Hamburger Petri-Altar und Meister Bertram. Marburg 1916. Diss.
23. C. G. Heise, Norddeutsche Malerei. Leipzig 1918.
24. A. Rohde, Die Ausklänge des Bertramschen und die Vorbedingungen des Franckeschen Stiles im Norden. MfK XIII, 225. 1920.
25. H. Ehrenberg, Deutche Malerei und Plastik. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet. Bonn 1920.

Seite 37 Über die Altäre in Marienwerder, Frauenburg, Thorn vgl. L. 25, zu dem letzten auch Heuer, Thorner Kunstaltertümer. Thorn 1916. S. 28.

Seite 40 Meister Bertrams Altar aus der Hamburger Petri-Kirche war im Jahre 1731 nach Grabow abgegeben worden und wurde erst von Lichtwark für Hamburg zurückgewonnen.

Seite 42 Der Altar aus Harvestehude jetzt ebenfalls in der Hamburger Kunsthalle. Der Altar zu London wird von Rohde (L. 25) für böhmisch erklärt. Der Marienaltar aus Buxtehude wurde von Heubach (L. 20) mit überzeugenden Gründen Meister Bertram abgesprochen.

DER EINFLUSS DER BURGUNDISCHEN MALEREI

Literatur: 26. A. Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. JaK XXIV. 1904.

27. P. Durrieu, La Peinture à l'Exposition des Primitifs Français. Paris 1904.
28. P. Durrieu, La Peinture en France in Michel, Histoire de l'Art III, I. Paris 1907.

DIE KÖLNISCHE MALEREI

Literatur: 29. L. Scheibler, Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule. Bonn 1880. Diss.

30. J. J. Merlo, Kölnische Künstler. Neuauflage. Düsseldorf 1895.
31. C. Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902.
32. M. Escherich, Die Schule von Köln. Straßburg 1907.
33. A. Huppertz, Die altkölnische Malerschule. München 1914.
39. P. Clemen, Die rheinische und westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf. Leipzig 1903.

Vgl. auch 23.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0494
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Seite 50 Zur Meister-Wilhelm-Frage vgl. E. Firmenich-Richartz, Meister Wilhelm; ZfcK IV, 239, 1891, und derselbe, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel ZfcK VIII, 99. 1895.

Seite 51 Das Diptychon des Carrand-Museums in Florenz ist abgebildet bei H. Bouchot, L'Exposition des Primitifs Français, Paris 1904, Pl. II. Zu vgl. ist das verwandte sienesische Madonnenbildchen im Louvre (Photo Braun 1666), sowie das kölnische Altärchen der ehemaligen Sammlung Weber (Abb. L. 31, Tafel 16), ferner die Madonna der Galleria Colonna in Rom, die früher Stefano da Zevio zugeschriebene Madonna im Rosenhag im Museo civico zu Verona als italienisches und das Diptychon bei Lord Pembroke als weiteres französisches Beispiel. Auch B. Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, JZK, V, 1911, S. 96, kommt zu dem Resultat, „daß die ähnlichen Kompositionen der kölnischen Schule ebenfalls auf französische Vorbilder zurückgehen".

Seite 52 Der sog. Klarenaltar, mit doppeltem Flügelpaar verschlossener Schrein, der zwei Reihen von Statuen in Nischen enthält, jetzt Hochaltar im Chor des Doms. Vgl. E. Firmenich-Richartz, Zur Wiederherstellung des Klarenaltars. ZfcK XXI, 323. 1908. H. Vogts, Eine Nachricht über die Entstehung des Klarenaltars, ZfcK XXIX, 89. 1916.

Seite 55 Die Komposition der Auferstehung Christi kehrt ähnlich wie auf der Tafel der Schnütgen-Sammlung wieder auf einem Flügel des Triptychons der ehemaligen Sammlung Weber-Hamburg, auf einer Tafel der sog. großen Passion im Kölner Museum und auf einer Tafel des Berliner Museums (Nr. 1677a), die dem sog. „älteren Meister der heiligen Sippe" zugeschrieben wird.

Seite 56 Über den „Meister der großen Passion", der nach 12 Passionsbildern des Kölner Museums (Nr. 14—25) benannt wird, vgl. L. 31, S. 81.

Über den „älteren Meister der heiligen Sippe", der nach einem Triptychon des Kölner Museums (Nr. 55) benannt wird, vgl. L. 31, S. 139, und H. Voß in BM XXXI, 293. 1910.

Eine der Münchener Veronika ähnliche Tafel in London, Nationalgalerie Nr. 687.

Die Echtheit der beiden Madonnenbilder in Köln und Nürnberg wird heute wohl nicht mehr ernstlich in Frage gezogen. Näheres vor allem bei J. Poppelreuter, ZfcK XXI, 345 und 365, 1908, und E. Firmenich-Richartz, MfK II, 369. 1909. Neuerdings versuchte F. Witte das Kölner Bild Conrad von Soest zuzuschreiben (ZfcK XXXIV, 1921), was sicher abwegig ist.

DIE WESTFÄLISCHE MALEREI

Literatur: 34. J. B. Nordhoff, Die Soester Malerei unter Meister Conrad. Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland. Heft LXVII f. Bonn 1879—1880.

35. H. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster 1906.

36. Derselbe, Soest. Leipzig 1908.

37. Katalog der Ausstellung für kirchliche Kunst zu Soest. 1907.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0495
© Universitätsbibliothek Heidelberg

38. P. J. Meier, Werk und Wirken des Meisters Conrad von Soest. München 1921.
39. C. Hölker, Meister Conrad von Soest. Münster 1921.
Vgl. auch L. 23.

Über Niedersachsen:

40. V. C. Habicht, Zur gotischen Malerei Hildesheims. MfK VI, 347. 1913.
41. Derselbe, Zur Filiation der flämisch-burgundischen Malerei in Niedersachsen. MfK VII, 359. 1914.
42. C. Hölker, Das Altarwerk der „Goldenen Tafel“ aus der Michaelskirche in Lüneburg. ZfcK XXXI, 152. 1920.
43. L. Roselius und V. C. Habicht, Die niedersächsische Kunst in Einzeldarstellungen. II. Die goldene Tafel der Michaeliskirche zu Lüneburg.
44. W. Bode, Die dreiteilige Altartafel aus Heiligenstadt. BM XXXVIII, 75. 1916.

Seite 60 Das Antependium aus der Wiesenkirche in Soest jetzt im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. L. 44.

Seite 63 Die drei Tafeln von einem Marienaltar sind jetzt eingebaut in den barocken Hauptaltar der Marienkirche in Dortmund. Das im Kreise Meister Conrads mehrfach wiederkehrende Motiv der ihr Kind herzenden Gottesmutter der Geburtsdarstellung (Abb. 42) begegnet fast wörtlich auf einer dem A. Pisano zugeschriebenen Zeichnung im Louvre. Vgl. L. 7. Das gleiche Motiv im Lübecker Kreis. (Abb. 54.)

MEISTER FRANCKE UND DIE KUNST IN DEN HANSESTÄDTEN

Literatur: 45. A. Lichtwark, Meister Francke. Hamburg 1899.
46. A. Goldschmidt, Ein Altar Meister Franckes in Finnland. ZfbK XXVI 17. 1914.
47. M. Paul, Sundische und lübische Kunst. Berlin 1914.
48. H. Ehrenberg, Neues von Meister Francke. MfK X, 26. 1917.
49. A. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lübeck 1890.
50. G. Dexel-Brauckmann, Lübecker Tafelmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zeitschrift des Vereins für Lübecker Geschichts- und Altertumskunde. Lübeck 1917.
Vgl. auch L. 23.

Seite 67 Henselin von Straßburg, eigentlich Stratzeborch, die Identität mit Straßburg im Elsaß nicht unbezweifelt.

Seite 71 Das Motiv des auferstehenden Christus kehrt wieder auf dem Altar aus Havenbeck, Kreis Hameln im Provinzial-Museum zu Hannover.

Seite 73 Der Altar von Nykyrko ist veröffentlicht in K. Meinander, Meteltida Altarskap och Trädsniderier in Finlands Kyrkor. Helsingfors 1908.

Seite 76 Die Altarflügel des Melchior Broederlam aus Ypern waren im Jahre 1392 von Philipp dem Kühnen bestellt worden, 1399 lieferte der Meister sie in der Kartause von Champinol ab. Die zwei erhaltenen von den vier Tafeln jetzt im Museum von Dijon. Abb. in Michel, Hist. de l'Art. III, I, 147.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0496
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

DIE MALEREI AM MITTELRHEIN

Literatur: 51. F. Back, Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910.
52. A. Feigel, Der Schottener Altar. ZfcK XXIV, 70. 1911.
53. C. Gebhardt, Frankfurter Maler des 15. und 16. Jahrhunderts. MfK V, 495. 1912.

Seite 81 C. Gebhardt (Rep. XXVIII, 28. 1908) will dem Meister des Paradiesgartens die Madonna in den Erdbeeren im Museum der Stadt Solothurn zuweisen, sicher mit Unrecht.
Über das Marienbild im Bargello vgl. die Anm. zu S. 51.

Seite 82 Das Motiv der Kreuzabnahme (Abb. 61) kehrt z. B. wieder auf einem Flügel von H. Pleydenwurffs Breslauer Altar (Paris, Privatbesitz) und dem Hofer Altar des Wolgemut (München).

DIE MALEREI AM BODENSEE UND DER ALTAR DES LUKAS MOSER

Literatur: 54. A. Bayersdorfer, Der Magdalenenaltar des Lukas Moser. Kunstgesch. Gesellschaft für photographische Publikationen V. 1899.
55. A. Schmarsow, Die oberrheinische Malerei. Leipzig 1903.
56. H. Braune, Beiträge zur Malerei des Bodenseegebiets im 15. Jahrhundert. MJ II, 12. 1907.
57. H. Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. Straßburg 1912.

Seite 85 Die Passionsfolge aus Bregenz im Georgianum und im Bayer. Nationalmuseum zu München (Nr. 242 und 243).

Seite 90 Das Parament aus Narbonne mit den Bildnissen Karls V. und seiner Gemahlin Johanna von Bourbon als Stiftern, zwischen 1364 und 1377 entstanden, im Louvre, Paris.

DIE ENTSTEHUNG DES SCHNITZALTARS

Literatur: 58. * E. Simon, Die Anfänge des gotischen Schnitzaltars. Halle 1922. Diss.
59. M. Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar. Straßburg 1907.
60. R. Stiaßny, M. Pachers St. Wolfgangsaltar. Wien 1919.

Seite 100 Das erwähnte Gedicht ist publiziert von H. Th. Bossert im Rep. XXXII, 498. 1909. Gegen die Deutung auf K. Witz wendet sich G. Dehio, ebenda.

HANS MULTSCHER

Literatur: 61. M. J. Friedländer, H. Multschers Altar von 1437. JpK XXII, 253. 1901.
62. F. J. Stadler, H. Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907.

Seite 103 Die Inschrift auf der Tafel des Marientodes lautet: „bitte got für hanssen muoltscheren vō richehofē burgr ze ulm hant dz werk gemacht do mā zalt 1437“

Seite 104 Über das Nachwirken von Vorbildern des italienischen Trecento, wie P. Lorenzettis Abendmahl in Assisi, in Multschers Pfingstwunder ebenso wie dem Altar der Reglerkirche in Erfurt vgl. L. 7.

Seite 108 Buchheit hält die Benediktbeurener Kreuzigung für ein Frühwerk des Gabriel Mäleßkircher. L. 84, S. 11.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0497 © Universitätsbibliothek Heidelberg The Getty

Seite 110 Über die fünf Darstellungen aus Marienleben und Passion im Dechanthof und Stiftskirche zu Laufen a. S. vgl. die Bau- und Kunstdenkmäler in Bayern, Kreis Laufen, 1905. S. 2751, Tafel 277.

DER MEISTER DES TUCHERALTARS UND DIE NÜRNBERGER MALEREI VOR DER JAHRHUNDERTMITTE

Literatur: 63. L. Baldass, Die altösterreichischen Tafelbilder der Wiener Gemäldegalerie. WJ 1922.

64. H. Zimmermann, Eine Salzburger Bildergruppe. JK 1921, S. 11.

65. R. Stiaßny, Altsalzburger Tafelbilder JaK XXIV, 49. 1903.

66. Drexler-List, Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg. Vgl. auch L. 13—15.

Seite 112 Der Kreuzigungsaltar des Johannesfriedhofs wurde fälschlich dem Lukas Moser zugeschrieben durch M. Peartree. B Mag X, 257. 1907. Vgl. auch Gebhardt, Rep XXX, 298. 1907.

Seite 120 Über den Altar der Reglerkirche in Erfurt. Vgl. G. Nonne, Diss. Jena 1921. Die hier gegebene Datierung um 1490 ist sicher irrig.

Seite 122 O. Fischer (L. 17) hatte den Vorschlag gemacht, Laib und Pfenning zu identifizieren, indem er für die Inschrift des Wiener Bildes eine andere Deutung versuchte, die jedoch nicht haltbar erscheint.

Seite 124 Die 24 Tafeln des Marianischen Bilderzyklus stammen aus der Kirche der Neun Engelschöre am Hof. Vgl. Pauker, Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins. 35. Band.

KONRAD WITZ

Literatur: 67. D. Burckhardt, Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert in: Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. 1901.

68. D. Burckhardt, Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei. JpK XXVII, 179. 1906.

69. M. Escherich, K. Witz. Straßburg 1916.

70. H. Graber, K. Witz. Basel 1922.

71. W. Wartmann, Katalog der Ausstellung im Zürcher Kunsthaus. 1921.

72. H. Th. Bossert, Die Heimat von Hans und Konrad Witz. Rep. XXXVI, 305. 1913.

Seite 128 Das Geburtsjahr des K. Witz wird um 1395 angesetzt. Das Todesjahr ergibt sich aus einer Eintragung, die seine Frau im Jahre 1447 als Witwe erwähnt.

Das Dionysmartyrium im Louvre, dem Jean Malouel und Henri Bellechose zugeschrieben.

Seite 129 In dem Kirchenraum des Neapler Bildes ist das Innere des Basler Münsters (vor Beseitigung des Lettners) erkannt worden.

Über die Berliner Kreuzigung vgl. C. Philips BMag XI, 103. 1907 und M. J. Friedländer, BM XXIX, 85. 1908.

Seite 130 Außer den Tafeln des Heilsspiegelaltars (Basel, Öffentliche Kunstsammlung und Privatbesitz und Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) befindet

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0498
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

sich in der Basler Kunstsammlung die Begegnung an der Goldenen Pforte, als Rest eines zweiten Altars, zu dem ferner Magdalena und Katharina in Straßburg und die Verkündigung in Nürnberg gehören.

Seite 135 Über die teilweise stark beschädigten und durch Übermalung entstellten Tafeln in Genf vgl. Adrien Bovy, Compte rendu du Musée d'Art et d'Histoire de Genève. 1917.

Seite 136 Landschaften aus der Umgebung von Genf kommen in einem Gebetbuche vor, das um 1450 gemalt wurde (Paris, Bibl. Nat. fonds latin 9473) und das auch stilistisch in Beziehung zu Witz steht. Vgl. Mandach GdbA XXXVIII, 353. 1907.

Von dem sogen. Meister von 1445 stammen die Einsiedler Paulus und Antonius in Donaueschingen und die beiden Tafeln mit den Heiligen Georg und Martin in Basel. Auf der Rückseite der Georgstafel findet sich eine sehr zerstörte Darstellung der Beweinung, die der großen Pietà aus Villeneuve-les-Avignon, im Louvre, nahesteht.

Über den Altar aus Feldbach vgl. L. 71.

Seite 137 Über den Meister der Spielkarten vgl. L. Baer in: Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider gewidmet. Freiburg 1906. S. 163.

DER MEISTER DER DARMSTÄDTER PASSION

Literatur: 73. H. Thode, Die Malerei am Mittelrhein. JpK XXI, 59. 1900.

Seite 139 Die Kreuzigung in der Kirche zu Orb ist abgebildet in Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Kassel, I. Gelnhausen. Marburg 1901. Tafel 287.

WESTFALEN

Literatur: 74. F. Koch, Ein Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde. 57. Band. Münster 1899.

75. J. B. Nordhoff, Studien zur altwestfälischen Malerei. Bonner Jahrbuch, Heft 89, 124. 1889.

76. B. Meier in „Westfalen" IV, 110. 1912.

Vgl. auch L. 23.

Seite 142 Die Identifizierung des Meisters, der den Passionsaltar für das Kloster Marienfeld malte, mit dem in Münster nachweisbaren Meister Johann Koerbecke ist nicht absolut zwingend. Von dem Marienfelder Altar sind noch mehrere Tafeln aufgetaucht, deren Bestimmung auf M. J. Friedländer zurückgeht, so eine Geißelung Christi bei A. Brocard in Moskau, eine Himmelfahrt, ehemals Sammlung Chillingworth, Nürnberg, vgl. L. 71 Nr. 46, eine Darstellung im Tempel, abgebildet in Exhibition of Early German Art, Burlington fine Art Club. London 1906. Als Frühwerk Körbeckes gelten die Passionstafeln aus der Kirche zu Langenhorst, jetzt im Museum zu Münster. In ihre Nähe rückt H. Tietze einen Passionszyklus im Stifte Schlägl (JZK VII, 173. 1913). Der Fröndenberger Altar stammt von einem Vorläufer Körbeckes.

Nach einem Flügelaltar in der Pfarrkirche von Schöppingen wird der Meister benannt, den Koch (L. 74) mit einem Meister Johann von Soest

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0499
© Universitätsbibliothek Heidelberg

identifizieren wollte, der 1445 und 1486 für Wandmalereien im alten Dom Zahlungen empfing. Ein Altar des Meisters aus Haldern jetzt im Kölner Dom, ein Antependium aus der Nikolauskapelle am Dom zu Münster im dortigen Museum.

Über den Zusammenhang mit dem Meister von Flémalle vgl. Koch in Rep XXIV, 290. 1901.

STEPHAN LOCHNER

Literatur: 77. E. Firmenich-Richartz, St. Lochner. ZfcK V, 97. 1893.
78. * H. Schrade, St. Lochner. München. 1923.
Vgl. auch L. 31, 23.

Seite 151 Die Flügel des Weltgerichtsaltars mit Darstellungen der Apostelmartyrien im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

DER NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS

Literatur: 79. H. Schneider, Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460—80. Diss. Basel 1915.

Seite 157 Über einen in Schwaben erhaltenen Flügelaltar niederländischer Herkunft, den jetzt im Stuttgarter Museum verwahrten Ehinger Altar, vgl. J. Baum in der Festschrift der Stuttgarter Altertümersammlung. 1912.

DIE KÖLNISCHE MALEREI

Literatur: Vgl. L. 31, 32, 33, 23.
80. E. Firmenich-Richartz, Der Meister der Glorifikation Mariä. ZfcK VII, 1. 1894.

Seite 164 Der Dreikönigsaltar des Rogier van der Weyden jetzt in der Münchener Pinakothek.

Seite 168 Die Kreuzigung des Marienlebenmeisters wurde vom Kardinal Nicolaus Cusanus in das Hospital zu Cues an der Mosel gestiftet.

Seite 171 Als Beweis der Abhängigkeit von niederländischen Vorbildern sei auf den Mann verwiesen, der in der Kreuzabnahme die Füße Christi hält. Er ist in seiner unteren Hälfte wörtlich übernommen aus Rogiers entsprechender Komposition in München.

DIE WESTFÄLISCHE MALEREI

Literatur: Vgl. L. 74, 23.

Seite 173 Die Bruchstücke des Liesborner Altars, befinden sich jetzt im Museum zu Münster, in der Londoner Nationalgalarie und in der Sammlung Löb zu Caldenhof bei Hamm.

Seite 174 Neben dem Meister von Liesborn stellte Koch (L. 74) einen Meister der Lippborger Passion auf, der von 1450—70 tätig gewesen wäre. Sein Hauptwerk: das Lippborger Altarwerk im Museum zu Münster, ihm zugeschrieben der Altar in der Kirche zu Günninghausen (bei Lippborg) und eine Tafel mit Passionsdarstellungen in der Höhenkirche zu Soest.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0500
© Universitätsbibliothek Heidelberg

HINRIK FUNHOF IN HAMBURG

Literatur: Vgl. L. 23.

HERMEN RODE IN LÜBECK

Literatur: 81. A. Goldschmidt, Rode und Notke, zwei Lübecker Maler des 15. Jahrhunderts. ZfbK XII, 31. 1901.

82. W. Neumann, Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck 1892.

83. A. Lindblom, Nordtysk Skulptur och Maleri i Sverige fran den senare Medeltiden. Stockholm 1916.

Vgl. L. 49.

Seite 181 Auf H. Rode werden folgende Hauptwerke zurückgeführt: Hochaltar von S. Nicolai in Stockholm, datiert 1468, im dortigen Museum. Altar der Nicolaikirche in Reval, 1482 von Lübeck dorthin verbracht. Flügelaltar aus Salem bei Stockholm, jetzt im dortigen Museum (Abb. 117). Lukasaltar, 1484 datiert, Lübeck, Museum (Abb. 118). Triptychon aus Gadebusch, Schwerin. Kreuzigung und Tod Mariens, datiert 1494, Lübeck, Marienkirche (Abb. 106). Anbetung der Könige und Kreuzigung, datiert 1501, Lübeck, Marienkirche.

GABRIEL MÄLESSKIRCHER UND DIE MALEREI IN BAYERN

Literatur: 84. H. Buchheit, Ausstellung Altmünchener Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum. München 1909.

85. K. Freund, Wand- und Tafelgemälde der Münchener Kunstzone. Diss. München 1906.

Seite 183 G. Mäleßkircher, geboren um 1430, seit 1453 in München nachweisbar, seinen Namen nennt das Stiftsbuch des Klosters Tegernsee. Er lieferte in den siebziger Jahren die ganze Ausstattung der Klosterkirche.

Zu Abb. 120. Der düstere Gewitterhimmel geht auf eine Übermalung der Barockzeit zurück.

DER MEISTER DES STERZINGER ALTARS UND DIE MALEREI IN ULM

Literatur: 86. Kunstgeschichtliche Gesellschaft für photographische Publikationen. 1898.

87. F. Reber, Hans Multscher von Ulm, Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften. 1898. Band III.

88. J. Baum, Ulmer Kunst. Stuttgart 1911.

Vgl. L. 62.

Seite 187 Der Sterzinger Altar wurde 1456 in Auftrag gegeben und 1458 im Beisein Multschers aufgestellt.

Seite 189 Von dem Meister des Sterzinger Altars rühren her: Christus als Schmerzensmann, datiert 1457, München, Pinakothek (aus Kloster Wengen bei Ulm). Reiterzug der drei Könige und Grablegung in Stuttgart. Kreuzigung und Marientod in Karlsruhe. Diese vier aus Kloster Heiligkreuztal. Zwei Heiligengruppen in Stuttgart.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0501
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

DIE MALEREI IN AUGSBURG

Literatur: 89. Kunstgeschichtliche Gesellschaft für photographische Publikationen. 1903. Vgl. auch L. 85.

Seite 190 Als Beispiel älterer Augsburger Malerei ist die HP bezeichnete Tafel mit der Darstellung des Todes einer Nonne von 1430 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum zu nennen.
Die Geburt Christi (restauriert) hängt in der Pfarrei von St. Moritz.

FRIEDRICH HERLIN VON NÖRDLINGEN

Literatur: 90. F. Haack, F. Herlin. Straßburg 1900.
91. G. Burckhardt, Herlin-Forschungen. Diss. Erlangen 1911.
92. J. Baum, F. Herlin, MfK VII, 323. 1914.
93. H. Rupé, F. Herlins Jakobslegende. Cic XIV, 724. 1922.
94 * E. Buchner, Die Werke Herlins. MJ XIII. 1923.

Seite 193 Die Reste des Altars der Emmeramskirche jetzt in Nördlingen, Rathaus (Anbetung der Könige und hl. Ottilie), und München, National-Museum (Maria mit Kind und Beschneidung).

Seite 194 Nach einer alten, unverbürgten Tradition soll an dem Bopfinger Altar ein Künstler namens Friedrich Walther mittätig gewesen sein.

Seite 195 Zur Datierung des Nördlinger Altars vgl. M. Loßnitzer, Veit Stoß. Leipzig 1912. S. 29 und 77.

HANS PLEYDENWURFF UND DIE MALEREI IN NÜRNBERG

Literatur: 95. E. Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1912.
96. M. Weinberger, Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule. Straßburg 1921.
97. W. Weisbach, Einiges über H. Pleydenwurff und seine Vorgänger. ZfbK IX, 234. 1898.
Vgl. L. 13.

Seite 198 Die Reste des Altars der Breslauer Elisabethkirche im dortigen Museum und in Pariser Privatbesitz.

Seite 201 Über den Landauer Altar vgl. J. Beth im Rep XXVIII, 457. 1903.

KASPAR ISENMANN IN KOLMAR

Literatur: 98. A. Girodie, Martin Schongauer. Paris 1912.

DAS SPÄTGOTISCHE BAROCK

MARTIN SCHONGAUER

Literatur: 99. H. Wendland, M. Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907.
100. * M. J. Friedländer, M. Schongauer. BdK. Leipzig 1923.
101. * J. Rosenberg, M. Schongauer. Handzeichnungen. München 1923.
102. D. Burckhardt, Die Schule M. Schongauers am Oberrhein. Basel 1888.
Vgl. auch L. 98.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0502
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

DER MEISTER DES HAUSBUCHS

Literatur: 103. E. Flechsig, Der Meister des Hausbuchs als Maler. ZfbK VIII, 8. 1897.
104. M. Lehrs, Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuchs. JpK XX, 173.
105. Bossert und Storck, Das mittelalterliche Hausbuch. Leipzig 1912.
106. Leonhardt und Bossert, Der Hausbuchmeister Heinrich Mang. MfK VI, 76. 1913.

Seite 221 Abbildungen der Flügel des mit dem Namen Nicolaus Schit und der Jahreszahl 1500 bezeichneten Hochaltars der Kirche von Gelnhausen in „Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Cassel." I. Gelnhausen. Marburg 1901. Tafel 84, 85.

DIE MALEREI IN KÖLN

Literatur: 107. E. Firmenich-Richartz, Der Meister der heiligen Sippe. ZfcK VI, 321. 1893.
Vgl. L. 31—33, 23.

Seite 223 Die Darstellung im Tempel des Meisters der heiligen Sippe im Louvre, Paris, wiederholt Lochners Komposition in Darmstadt.

Seite 228 Über die Anbetung der Könige vom Meister des Aacheners Altars vgl. M. J. Friedländer, in BM XXXVIII, 221, 1917

DIE BRÜDER DÜNWEGE IN WESTFALEN

Literatur: 108. W. Kaesbach, Das Werk der Maler Victor und Heinrich Duenwege und des Meisters von Kappenberg. Diss. Münster 1907.
Vgl. auch L. 23.

Seite 223 Die Tafel mit dem heiligen Lukas, die aus einer belgischen Sammlung in den Besitz des Museums zu Münster gelangte, gilt als Werk des jüngeren Dünwege.

Seite 235 Der Meister von Kappenberg wurde zuerst von L. Scheibler als eigene Persönlichkeit erkannt. (ZfbK XVIII, 60. 1883.)

DIE MALEREI IN DEN HANSESTÄDTEN

Literatur: 109. F. Beckett, Altartavler i Danmark. Kopenhagen 1895.
Vgl. L. 23, 81, 82.

Seite 237 Notke wurde 1467 Meister in Lübeck. Er schuf 1479 den Hochaltar für Aarhus in Dänemark (vgl. L. 108). 1483 den Hochaltar für die Heiligegeistkirche in Reval (vgl. L. 82).

MICHEL WOLGEMUT UND DIE MALEREI IN NÜRNBERG

Literatur: 110. R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.
111. F. J. Stadler, M. Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt. Straßburg 1913.
112. J. Beth, Wolgemuts Gehilfen in Feuchtwangen und Hersbruck. MfK I, 1103. 1908.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0503
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

113. B. Kurth, Über den Einfluß der Wolgemut-Werkstatt in Österreich. JZK X, 79. 1916.
114. Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547. Wien 1875.
115. M. Loßnitzer, Veit Stoß. München 1911.
Vgl. L. 13, 95, 96.

Seite 240 Nach der Aufschrift auf Dürers Porträt des 82jährigen Wolgemut in der Münchener Pinakothek, wäre dieser im Jahre 1434 geboren.

Seite 241 Der Hochaltar der Marienkirche in Zwickau soll Namensinschrift und Datierung getragen haben.
Über den Altar in Feuchtwangen, von dem allein die Predellenbilder den Stil des Meisters zeigen, vgl. Gümbel, Rep XXVII, 450.
Über den Altar aus der Trinitätskirche zu Hof, jetzt in der Münchener Pinakothek, sind urkundliche Nachrichten nicht erhalten.

Seite 246 W. P. signiert ist eine Flügeltafel mit der Darstellung der Verkündigung im Würzburger Museum. Vgl. Knapp, M J VIII, 102. 1913.
Eine Flügeltafel des Peringsdörffer Altars trägt die Initialen R. F. Man hat daraus auf die Mitarbeit des jüngeren Rueland Frueauf schließen wollen. Die Hypothese läßt sich jedoch in keiner Weise begründen.

Seite 250 Über den Strache-Altar vgl. M. J. Friedländer, BM XXXVIII, 57. 1916.
Die Passionsfolge des Münchener Nationalmuseums wird im Katalog der Gemälde dieser Sammlung (München 1908) dem Meister des Hersbrucker Altares zugeschrieben. Vgl. auch L. 14 und 112).

JAN POLLACK UND DIE MALEREI IN BAYERN

Literatur: Vgl. L. 84, 85.

Seite 251 Jan Pollack war in München seit etwa 1480 seßhaft, von 1488 an Stadtmaler, 1519 gestorben.

Seite 252 Urkundlich für den Meister gesichert sind die Tafeln vom ehemaligen Hochaltar in Weihenstephan, jetzt in München, Pinakothek.
An dem Altar der Peterskirche soll nach einer Vermutung Buchheits (L. 84) der Landshuter Maler Mair mittätig gewesen sein. Eigene Arbeiten von diesem im Freisinger Priesterseminar und in Mailand.

MICHAEL PACHER UND DIE MALEREI IN TIROL

Literatur: 116. H. Semper, Michael und Friedrich Pacher. Eßlingen 1911.
117. F. Wolff, M. Pacher. Tafelband. Berlin 1909.
118. W. Mannowsky, Die Gemälde des M. Pacher. München 1910.
Vgl. L. 60.

Seite 255 M. Pacher wird zum ersten Male 1465 als Urheber eines Altars für Schloß Ried in Bozen genannt. Er ist 1498 gestorben.

Seite 256 Hauptwerke der Brixener Malerschule, aus der M. Pacher hervorgegangen ist, sind der Katharinenaltar und der Barbaraaltar im Augustiner Chorherrnstift Neustift, die aus der Mitte der sechziger Jahre stammen. Die Verwandtschaft mit den Bildern der Wolfgangslegende vom Wolfgangsaltar wird von Semper mit Recht betont.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0504
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Seite 259 Der Hochaltar in St. Wolfgang trägt zwei Jahresinschriften: 1479 und 1481, die Weihe des Altartisches erfolgte bereits 1477.

Seite 261 Friedrich Pachers Name erscheint in den Urkunden von 1478 bis 1508.

Seite 267 Über M. Reichlich vgl. O. Fischer in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. 1907. Er ist geboren um 1460, arbeitete 1502 für das Kloster Neustift bei Brixen, von 1508 für Kaiser Maximilian im Schloß Runkelstein bei Bozen tätig, gestorben nach 1520. Sein Hauptwerk: Altar der Heiligen Jakobus und Stephanus aus Neustift, dort nur noch Teile verblieben, andere Teile in München, Pinakothek (Abb. 181), und Privatbesitz.

RUELAND FRUEAUF UND DIE MALEREI IN SALZBURG

Literatur: 119. R. Stiaßny, Altsalzburger Tafelbilder, JaK XXIV, 49. 1903.
120. Derselbe, Studien zur Altsalzburger Malerei. Rep XXXIV, 315. 1911.
Vgl. L. 17, 66.

Seite 269 Über den Meister von Großgmain vgl. R. West, MfK X, 238. 1917. Ihm zugeschrieben: Hl. Wolfgang, München, Frauenkirche, Kirchenväter Augustin und Ambrosius, Berlin, Privatbesitz.

Seite 270 Die Beziehungen von Passau und Salzburg erklären sich durch den Salzhandel, für den Passau Stapelplatz war.
Die vier kleinen Flügeltafeln sind 1490 und 1491 datiert.

DIE MALEREI IN DER SCHWEIZ

Literatur: 121. B. Haendcke, Schweizer Malerei im 16. Jahrhundert. Aarau 1893.
122. Schweizerisches Künstlerlexikon. Frauenfeld 1905.
123. H. Voß, Die Johanneslegende des Meisters mit der Nelke. MfK II 754. 1908.
124. A. Girodie in „Les Arts" Nr. 143. 1913.
125. W. Wartmann, Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts. Zürich 1922.
Vgl. L. 71.

Seite 274 Die Hauptwerke des Zürcher Nelkenmeisters im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich.

Seite 275 Über den Altar des Ivo Strigel vgl. D. Burckhardt im Anzeiger für Schweizer Altertumskunde, XXI. 1888.

BARTHOLOMÄUS ZEITBLOM UND DIE ULMISCHE MALEREI

Literatur: 126. F. Reber, Über die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. Sitzungsbericht der Kgl. Bayer. Akademie, Histor. Klasse, 1, XII. 1894.
127. Kunstgeschichtliche Gesellschaft für photographische Publikationen, 1903. (Schüchlin.)
128. F. Haack, Hans Schüchlin. Straßburg 1905.
129. C. Koch, Zeitbloms reifer Stil. Diss. Berlin 1909.
130. K. Lange, Einige Bilder von B. Zeitblom. Rep. XXVIII, 486. 1905 und XXX, 421. 1907.
131. M. Voegelen, Studien zum Hochaltar von Blaubeuren. MfK VII, 48. 1914.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0505
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

132. W. Bode, B. Strigel. JpK II, 54. 1881.
133. R. Vischer, Neues über B. Strigel. JpK VI, 38. 1885.
134. J. Baum, Der Mindelheimer Altar des B. Strigel. JpK XXXV, 9. 1914.
135. F. X. Weizinger, Die Malerfamilie Strigel. Festschrift des Münchener Altertumsvereins. 1914.
136. M. J. Friedländer, Hans der Maler zu Schwaz. Rep. XVIII, 411. 1895 und XX, 362. 1897.
137. G. Glück, Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwaz. JaK XXV, 245. 1905.
138. H. v. Ankwicz, B. Strigel in Wien. Kunst und Kunsthandwerk XIX, 281. 1916.
Vgl. L. 88.

Seite 277 Ein bezeichnetes und 1483 datiertes Werk von J. Acker: Der Flügelaltar in Rißtissen, ihm zugeschrieben der Altar in Ersingen und acht Tafeln vom ehemaligen Hochaltar in Munderkingen von 1473.

Jörg Stocker wird 1484—1512 in den Ulmer Zinsbüchern erwähnt (vgl. L. 130). Ihm zugeschrieben: Vier Altarflügel in Sigmaringen, vier Flügel vom Knöringer Altar, Augsburg, Dom. Zwei Epitaphien der Familie Neidhardt, Ulm, Münster, Jüngstes Gericht aus Oberstadion, Stuttgart, Gemäldegalerie.

Seite 279 Die Flügel des Altars aus dem Dorfe Münster bei Mickhausen jetzt im Budapester Nationalmuseum.

Seite 280 B. Zeitblom, geboren nach 1450, seit 1484 in Ulm nachweisbar, gestorben 1518. Sein Schülerverhältnis zu Herlin wurde aus dem diesem zugeschriebenen Altar in Dinkelsbühl gefolgert, an dem die Mithilfe des jungen Zeitblom vermutet wurde (vgl. L. 90).

Der Altar aus Kilchberg von 1480 in der Stuttgarter Gemäldesammlung. Der Altar aus Heerberg, datiert 1497 und 98 ebenda.

Seite 282 Über den Altar aus Wengen im Ulmer Münster vgl. L. 130.

Seite 283 Die Flügel des Eschacher Altares in der Stuttgarter Gemäldesammlung. Die Jahreszahl 1496 soll sich früher auf dem Rahmen befunden haben.

Seite 285 Eine Aufteilung der Flügeltafeln des Hochaltars in Blaubeuren auf verschiedene Hände ist versucht in L. 130. Die Beteiligung Zeitbloms und Strigels kann für gesichert gelten.

Seite 286 Die Valentinsbilder in Augsburg enthalten Entlehnungen aus Dürers Holzschnitten B 8, 11 und 13. Zeitbloms Beweinung Christi im Nürnberger Germanischen Museum geht auf die bekannte Dürersche Komposition zurück (die Landschaft übrigens von fremder Hand).

Seite 290 Berichtigung zu Abb. 198: Der Dargestellte ist Ferdinand I.

HANS HOLBEIN DER ÄLTERE

Literatur: 139. A. Woltmann, Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874.
140. Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901.
141. C. Glaser, H. Holbein der Ältere. Leipzig 1908.
142. * H. Weizsäcker, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., München 1923.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0506
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Seite 291 Die Zuschreibung der vier Flügeltafeln des wahrscheinlich 1484 entstandenen Knöringer Altars an Stocker stammt von R. Scheibler. Vgl. auch L. 109, S. 312 und L. 130.

Seite 292 Die vier 1493 datierten Flügel des Altars aus der Klosterkirche Weingarten jetzt im Augsburger Dom.

Die Hauptteile des Dominikaneraltars jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

MATTHIAS GRÜNEWALD

Literatur: 143. H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von M. Grünewald. Straßburg 1911.

144. M. Escherich, Grünewald-Bibliographie. 1489—1914. Straßburg 1914.

145. O. Hagen, M. Grünewald. München 1919.

146. A. L. Mayer, M. Grünewald. München 1919.

147. H. Feuerstein, Ein verlorener Altarflügel Grünewalds. ZfbK XXXI, 218. 1920.

148. * W. Rolfs, Die Grünewald-Legende. Leipzig 1923.

Seite 314 Die kleine Kreuzigung in der Kunsthalle zu Basel gehört zu den frühesten erhaltenen Schöpfungen Grünewalds. Ein lange Zeit verschollenes Kreuzigungsbild gelangte neuerdings in westdeutschen Privatbesitz. Vgl. M. J. Friedländer, JpK XLIII, 60, 1922 und G. Schoenberger, Städel-Jahrbuch II, 33. 1922.

Seite 322 Über Grünewalds angebliche Italienreise vgl. O. Hagen in Kc XXVIII, 73. 1916 und anschließend ebenda 341, 368, 413, XXIX, 187, 225.

Das Mittelbild des Maria-Schnee-Altars für die Kapelle in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, jetzt in der Pfarrkirche zu Stuppach, der Flügel mit der Gründung von S. Maria Maggiore im Freiburger Museum.

Seite 324 Kreuzigung und Kreuztragung im Museum zu Karlsruhe, ehemals Vorder- und Rückseite einer Altartafel in Tauberbischofsheim, um 1523 entstanden.

Seite 326 Die Disputation der Heiligen Mauritius und Erasmus im Auftrage des Kardinals Albrecht von Brandenburg gemalt (dessen Züge der Heilige trägt), für die Kollegiatstiftskirche St. Moritz und Maria Magdalena zu Halle, wahrscheinlich 1525, gemalt. Grünewalds Todesjahr ist 1529.

ALBRECHT DÜRER

Literatur: Von der reichhaltigen Dürerliteratur seien nur die zwei wichtigsten neueren Biographien genannt:

149. H. Wölfflin, Die Kunst A. Dürers. München 1905.

150. M. J. Friedländer, A. Dürer. Leipzig 1922.

151. A. Dürers schriftlicher Nachlaß, herausgegeben von E. Heidrich. Berlin 1908.

152. L. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers. Leipzig 1902.

153. E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie. Berlin 1915.

154. H. W. Singer, Versuch einer Dürer-Bibliographie. Straßburg 1903.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0507
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Seite 331 — Über ein Sebastiansaltärchen im Berliner Museum vgl. M. J. Friedländer, BM XXXIII, 288. 1912.

Seite 332 — Die Reste des Dominikaneraltars im Museum zu Darmstadt. Die Zuschreibung an Dürer vertritt S. Pauli, ZfbK XXIII, 109. 1912.

Seite 334 — Über den Landauer Altar vgl. S. 200, Abb. 134.

Seite 336 — Die Anbetung der Könige von Hans Holbein d. Ä. vgl. S. 295, Abb. 202. Die Anbetung der Könige in der Lorenzkirche vgl. S. 200, Abb. 133.

Seite 338 — Die Madonna mit dem Zeisig im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Über den Zusammenhang mit Tizian vgl. L. 7.

Seite 340 — Adam und Eva in Madrid, Prado.

Seite 341 — Die Marter der Zehntausend (Wien), 1508 im Auftrage Kurfürst Friedrichs des Weisen gemalt. Die Raumanlage nach einem Schema im Perspektivbuch des Viator, 1505.
Die Gewandstudie zum Apostel Paulus im Helleraltar verwandte Dürer nochmals im Kupferstich B 18 und im Holzschnitt B 51, sein Bruder Hans in einer Anbetung der Könige.

HANS VON KULMBACH UND DIE DÜRER-SCHULE IN NÜRNBERG

Literatur: 155. K. Koelitz, Hans Sueß v. Kulmbach. Leipzig 1891.
156. H. Bermann, Hans Süss v. Kulmbach. Diss. Leipzig 1922.
157. Chr. Rauch, Die Trauts. Straßburg 1907.
158. J. Beth, Hans Dürer und der Silberaltar in der Jagellonen-Kapelle zu Krakau. JpK XXXI, 78. 1910.
159. G. R. v. Kieszkowski, Ein Gemälde von Hans Dürer in der Krakauer Schatzkammer. JZK VI, 99. 1912.
160. A. Rosenberg, S. und B. Beham. Leipzig 1875.
161. K. Koetschau, B. Beham und der Meister von Meßkirch. Straßburg 1893.
162. G. Pauli, B. Beham in seiner Künstlerentwicklung. GfvK XXVIII, 41. 1905.
163. A. Kurzwelly, G. Pencz. Straßburg 1898.
Vgl. L. 114.

Seite 349 — Das Geburtsjahr des Hans Süß, genannt von Kulmbach, wird um 1476 angesetzt.

Seite 352 — Über die Rekonstruktion des Krakauer Marienaltars, zu dem die Berliner Anbetung (Abb. 237) gehörte, vgl. L. 156.

Seite 354 — Der Katharinenaltar in der Krakauer Marienkirche trägt die zwei Jahreszahlen 1514 und 1515, der ebenfalls in Krakau befindliche Johannesaltar ist 1516 datiert.

Seite 355 — Neudörfer nennt irrtümlich 1502 als Entstehungsjahr des Artelshofener Altars, der die Jahreszahl 1514 trägt.

Seite 357 — Hans Dürer zog im Jahre 1525 nach Krakau, wo seine Hauptwerke noch heute erhalten sind.

HANS SCHÄUFELEIN

Literatur: 164. U. Thieme, H. L. Schäufeleins malerische Tätigkeit. Leipzig 1892.
165. Beyschlag, Beyträge zur Nördlingischen Geschlechtshistorie. Nördlingen 1803.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0508
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Seite 362 Die Marienkrönung, Abb. 244, ist ein Stück aus dem um 1520 entstandenen Altar des Kartäuserklosters St. Peter zu Christgarten.
Eine frühere Darstellung der Beweinung Christi auf dem Epitaph des 1516 verstorbenen Pfarrers Emeram Wagner in Nördlingen, Rathaus.

Seite 363 Sebastian Dayg ist in Nördlingen von 1508—54 nachweisbar.

HANS BURGKMAIR UND DIE MALEREI IN AUGSBURG

Literatur: 166. B. Riehl, Augsburg. Leipzig 1903.
167. P. Dirr, Augsburg. Leipzig o. J.
168. H. A. Schmid, Forschungen über H. Burgkmair. München 1888.
169. H. Rupé, Beiträge zum Werke H. Burgkmairs. Borna-Leipzig 1912.
170. K. Feuchtmayr, Die Malerfamilie Apt. MJ XI, 2, S. 30. 1921.
171. H. A. Schmid, Jörg Breu der Ältere und J. Breu der Jüngere. ZfbK V, 21. 1894.
172. R. Stiaßny, Jörg Breu von Augsburg. ZfcK VI, 289, VII, 101.
173. F. Dörnhöffer, Ein Zyklus von Federzeichnungen. JaK XVIII, 1. 1897.
174. H. Röttinger, Breu-Studien. JaK XXVIII, 31. 1909.
175. Haasler, Der Maler C. Amberger von Augsburg. Diss. Heidelberg 1897.
Vgl. auch L. 140.

Seite 370 Über den neuerdings restaurierten und in der Münchener Pinakothek wieder zusammengestellten Johannesaltar vgl. W. Gräff in MfK IV, 442. 1911.

Seite 374 Gumpolt Giltinger war seit 1493 ständig für die Ulrichskirche beschäftigt, er starb 1522.

Seite 376 Der Kreuzigungsaltar des U. Apt in Augsburg ist eine Stiftung der Familie Rehlingen.
Über den 1518 datierten Altar in der Blasiuskirche zu Kaufbeuren vgl. F. Haack, ZfbK IX, 249.
Jörg Breu ist um 1480 geboren, gestorben 1537.
Zu Jörg Breus frühesten Schöpfungen, die noch die Herkunft seines Stiles von dem älteren Holbein erweisen, gehören zwei Flügeltafeln mit Darstellungen aus dem Marienleben im Kaiser-Friedrich-Museum.

Seite 379 Burgkmairs Darstellung des Ursula-Martyriums auf dem Basilikabilde S. Croce in Augsburg.

Seite 380 Christoph Amberger ist um 1500 geboren, gestorben 1561.

Seite 381 Über die zwei auf Tizianische Kompositionen zurückgehenden Marienbilder Ambergers vgl. A. L. Plehn in MfK X, 325. 1917.

MARTIN SCHAFFNER UND DIE SCHWÄBISCHE MALEREI

Literatur: 176. S. Graf Pückler-Limpurg, Martin Schaffner. Straßburg 1899.
177. E. Weil, Der frühe Schaffner. MfK XIII, 306. 1920.
178. O. Donner v. Richter, Jerg Ratgeb. Frankfurt a. M. 1892.
179. E. Flechsig, Sächsische Bildnerei und Malerei. Leipzig 1908—12.

Seite 383 M. Schaffner ist um 1480 geboren, gestorben 1541. Er wird in der Wettenhausener Chronik statuarius et pictor genannt. Sein Hauptwerk der Altar aus Wettenhausen in der Münchener Pinakothek.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0509
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Unter Grünewalds Namen gingen früher: Das Jüngste Gericht in Nürnberg und die Altarflügel mit stehenden Heiligen in Berlin.

Seite 384 J. Ratgebs Lebensdaten sind unbekannt.

Seite 389 Die 1504 datierten Bildnisse des Claus Stallburg und seiner Gemahlin Margarethe, ursprünglich Stifterflügel eines Kreuzigungsaltars, jetzt in Frankfurt a. M.

Ein Maler Hans von Köln wohnte 1507—8 in Chemnitz, anfangs der zwanziger Jahre ist er in Annaberg nachweisbar.

HANS BALDUNG GRIEN

Literatur:
180. G. v. Térey, Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Straßburg 1896.
181. F. Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar. Straßburg 1904.
182. M. Escherich, H. Baldung Grien-Bibliographie. Straßburg 1916.
183. M. J. Friedländer, H. Baldung Grien. KuK XV, 355. 1917.
184. * H. Curjel, H. Baldung Grien. München 1923.

Seite 391 Der Sebastiansaltar vom Jahre 1507 bei Frau O. Goldschmidt-Przibram in Brüssel.

Seite 394 Die 1520 datierte Geburt Christi in München, Pinakothek.

Seite 395 Das Hexenbild von 1523 in Frankfurt a. M.

Seite 398 Die „Stufen des Lebens" in Seußlitz, Sammlung Harck, vgl. JpK XI, 88. 1890.

DER MEISTER VON MESSKIRCH

Literatur:
185. J. Sauer, Das Altarbild des Meisters von Meßkirch in der Stadtkirche zu Meßkirch. ZfcK XXIX, 49. 1916.
186. P. Ganz, Der Meister von Meßkirch. Neue Forschungen. Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. 1916.
187. H. Feurstein, Der Monogrammist MW und der Meister von Meßkirch. MfK X, 265. 1917.
188. H. Röttinger, H. Wechtlin. JaK XXVII, 1. 1907.
Vgl. auch L. 160.

Seite 403 Den Namen Jerg Ziegler hat A. Pöllmann für den Meister in Vorschlag gebracht (Histor. polit. Blätter für das kathol. Deutschland, 142. Band, S. 420, und ZfcK XXI, 263. 1908).

DIE SCHWEIZER MALER

Literatur:
189. C. Dodgson, Die Holzschnitte des Basler Meisters DS. JpK XXVIII, 21. 1907.
190. E. Major, Urs Graf. Straßburg 1907.
191. B. Haendcke, N. Manuel als Künstler. Frauenfeld 1889.
Vgl. auch L. 71, 121, 122, 125.

Seite 406 Die Allegorie auf den Kreuzestod Christi im Museum zu Freiburg. Altarflügel mit Enthauptung des Täufers in Basel.

LUKAS CRANACH

Literatur:
192. E. Flechsig, Cranachstudien. Leipzig 1900.
193. E. Flechsig, Tafelbilder L. Cranachs. Leipzig 1900.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0510
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

194. F. Dörnhöffer, Ein Jugendwerk L. Cranachs. JZK II, 2. 1904.
195. W. Worringer, L. Cranach. München 1908.
196. C. Glaser, L. Cranach. Leipzig 1921.

Seite 413 Die Bildnisse des Rektors Reuß und seiner Gemahlin in Nürnberg und Berlin.

Seite 416 Zeile 6 von unten muß es anstatt „Wörlitz“ heißen: „Dessau“.

Seite 418 Der 1506 datierte Katharinenaltar Cranachs in der Dresdener Gemäldegalerie.

Seite 424 Georg Leinberger wird bis 1520 in Landshut, 1523—32 in Leipzig erwähnt. Vgl. L. 179. Seine Hauptwerke: Die Schmidburgische Kreuzigung von 1522 im Leipziger Museum, zwei Altarflügel in München, Pinakothek 65—67 und eine Kreuzigung in Lössen bei Merseburg, bezeichnet J. L. 1522.

ALBRECHT ALTDORFER

Literatur: 197. M. J. Friedländer, A. Altdorfer. Leipzig 1891. Neubearbeitung in Vorbereitung.
198. H. Voß, Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907.
199. J. Meder, Altdorfers Donaureise. GfvK XXX, 29. 1907.
200. H. Hildebrandt, Altdorfer als Architekt. Straßburg 1908.
201. H. Tietze, A. Altdorfer. Leipzig 1923.

Seite 430 Altdorfers Todesjahr ist 1538.

Seite 432 Die Tafeln der Florianslegende in Nürnberg, Siena und Augsburg.

DIE MALEREI IN BAYERN

Literatur: 202. R. Riggenbach, Der Maler und Zeichner W. Huber. Diss. Basel 1907.
203. H. Buchheit, Landshuter Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts. Diss. München 1906.
204. G. M. Richter, M. Feselen, Oberbayer. Archiv LIV, 191. 1905.
205. F. v. Marcuard, Das Bildnis des H. v. Schönitz und der Maler M. Feselen. München 1896.
206. E. Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayer. Hofe. München 1900.
207. M. Zimmermann, Die bildenden Künste am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern. Straßburg 1895.
208. L. Baldass, Die Bildnisse der Donauschule. Städel-Jahrbuch, Frankfurt 1922.
Vgl. auch L. 198.

Seite 440 Ein HP signiertes Bild der heiligen Sippe von 1514 in der Wiener Akademie.
Ein NK signiertes Bild der Enthauptung Johannis in Klosterneuburg, vgl. L. 66.

Seite 444 Huber ist nach 1542 gestorben.

Seite 447 Hans Wertinger gen. Schwabmaler ist seit 1491 in Landshut nachweisbar, gestorben 1533.

Seite 448 M. Feselen ist seit 1521 in Ingolstadt nachweisbar, gestorben 1538,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0511
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Frühwerke in Ingolstadt und Nürnberg (Anbetung der Könige von 1527). L. Refinger ist 1548 oder 49 gestorben, datierte Werke von 1537–43, zwei Bilder aus der Folge der Münchener Residenz jetzt in Stockholm.

Seite 451 H. Müelich lebte von 1516 bis 1573.

BARTHEL BRUYN

Literatur: 209. E. Firmenich-Richartz, B. Bruyn und seine Schule. Leipzig 1891.
Vgl. L. 31.

HANS HOLBEIN

Literatur: 210. G. S. Davies, H. Holbein, London 1903.
211. P. Ganz, H. Holbein der Jüngere. Stuttgart 1912.
212. A. B. Chamberlain, H. Holbein the younger. London 1913.
213. J. Bernhart, Holbein d. J. München 1922.
214. W. Hes, Ambrosius Holbein. Straßburg 1911.
Vgl. L. 139.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0512
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Die Ziffern geben die Seitenzahlen an. — Die Sterne verweisen auf die Abbildungen

Acker, Jakob 277
Altdorfer, Albrecht 308*, 425 ff.*
Amberger, Christoph 380 ff.*
Apt, Ulrich 374 ff.*
Arnoldus de Colne 43

Baldung, Hans, gen. Grien 305*, 390 ff.*
Beham, Bartel 357 f.*, 448
Beke, Joos van der 452
Berthold von Nördlingen 45*, 77
Bertram 37 ff.
Bichler, Heinrich 274, 404
Bornemann, Hans 178
Bornemann, Hinrik 178, 238*
Breu, Jörg 367*, 376 ff.*
Bruyn, Barthel 452 ff.*
Burgkmair, Hans 365 ff.*

Cranach, Lukas 307*, 413 ff.*

Dayg, Sebastian 363 f.
Dünwege, Viktor und Heinrich 233 ff.*
Dürer, Albrecht 150, 241, 249, 303*, 304*, 328 ff.*, 390
Dürer, Hans 357

Feselen, Melchior 448 f.*
Francke 66 ff.*
Fries, Hans 404 ff.*
Frueauf, Rueland 268 ff.*
Frueauf, Rueland d. J. 271 ff.*
Funhof, Hinrik 161*, 175 ff.*

Giltinger, Gumpolt 374
Graf, Urs 408
Grünewald, Matthias 310 ff.*, 349

Hans von Köln 389
Hans von Metz 84
Henselin von Straßburg 67
Herbster, Hans 457
Herlin, Friedrich 157*, 189*, 193 ff.*, 240
Holbein, Hans d. Ä. 291 ff.*, 311, 366
Holbein, Hans d. J. 455 ff.*
Huber, Wolf 440 ff.*
Husmann, Heinrich 181

Johannes de Stratzeborch 43

Isenmann, Kaspar 202*, 203 f.*

Kirberger, Nikolaus 440
Körbecke, Johann 142 ff.*
Konrad von Soest 60 ff.*
Kulmbach, Hans von 348 ff.*

Laib, Konrad 124 f.
Leinberger, Georg 424
Leu, Hans 410 ff.*
Lochner, Stephan 146 ff.*

Mälesskircher, Gabriel 182 ff.*
Mair, Nikolaus von Landshut 252 Anm.
Maler, Hans 290*
Manuel, Nikolaus, gen. Deutsch 408 ff.*
Meister des Aachener Altars 228 f.*
Meister des Bartholomäusaltars 229 ff.*
Meister D. S. 404
Meister der Darmstädter Passion 138 ff.*
Meister der Dreifaltigkeit 138
Meister der Georgslegende 166 ff.*
Meister von Großgmain 268 f.*
Meister des Hausbuchs 218 ff.*
Meister der heil. Sippe 222 ff.*
Meister von Kappenberg 234 f.*
Meister von Liesborn 173 f.*
Meister der Lippborger Passion 174 Anm.
Meister der Lyversbergischen Passion 165, 171 f.*
Meister des Marienlebens 159*, 164*, 165, 168 ff.*
Meister von Meßkirch 400 ff.*
Meister mit der Nelke 274 f.*
Meister von St. Severin 224 ff.*
Meister des Schöppinger Altars 142 f.*
Meister der Spielkarten 137 f.
Meister des Sterzinger Altars 186 ff.*
Meister des Strache-Altars 249 f.*
Meister des Tucheraltars 111 ff.*
Meister der Ursulalegende 227 f.*
Meister der Verherrlichung Mariens 165 ff.*
Meister von Wittingau 22 ff.*, 32
Meister von 1445 136
Moser, Lukas 85 ff.*
Müelich, Hans 450 f.*
Müelich, Wolfgang 451
Multscher, Hans 102 ff.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0513
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Notke, Bernt 237f.*, 240*, 241*

Ostendorfer, Michael 447f.*

Pacher, Friedrich 261*
Pacher, Michael 254ff.*
Penckendorfer, Hans 440
Pencz, Jörg 358*
Peurl, Hans 112
Pfenning 122ff.*
Pleydenwurff, Hans 198ff.*
Pleydenwurff, Wilhelm 244ff.
Pollack, Jan 251ff.*

Ratgeb, Jerg 384ff.*
Rebmann, Albrecht 277
Refinger, Ludwig 445*, 448f.
Reichlich, Marx 266f.*
Ring, Luidger to 454
Rode, Hermen 162*, 179ff.*

Schäufelein, Hans 359ff.*, 401
Schaffner, Martin 383ff.*
Schit, Nicolaus 221
Schongauer, Ludwig 291
Schongauer, Martin Titelbild*, 213ff.*
Schüchlin, Hans 277ff.*
Stocker, Jörg 277
Stoß, Veit 210f.*, 250
Strigel, Bernhard 286ff.*
Strigel, Ivo 275
Stumme, Absalon 178, 238

Theoderich von Prag 16, 18, 22
Tommaso da Modena 18
Traut, Hans 355
Traut, Wolf 354ff.*

Wechtlin, Johannes 400
Weinschröter, Sebald 16
Wertinger, Hans 446ff.*
Wilhelm von Köln 50f.
Witz, Konrad 97*, 99*, 127ff.*
Wolgemut, Michel 239ff.*
Wurmser, Nikolaus 16, 18
Wynrich von Wesel, Hermann 51f.

Zeitblom, Bartholomäus 276ff.*
Ziegler, Jerg, 403 Anm.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0514
© Universitätsbibliothek Heidelberg

ORTSVERZEICHNIS

Aachen, Suermondtmuseum
Nürnberger Meister, Beschneidung Christi 117
Adelberg, O.-A. Schorndorf, Klosterkapelle.
Zeitblom, Flügelaltar 284*
Altmühldorf
Oberbayerischer Meister, Kreuzigung 36*
Augsburg, Annakirche
Breu, Orgelflügel 377 ff.*
Augsburg, Dom
Stocker zugeschr., Flügel des Knöringer Altars 291
Holbein d. Ä., Flügel des Weingartener Altars 292 f.*
Amberger, Marienaltar 380 f.*
Augsburg, Gemäldegalerie
2012 Meister von St. Severin, Himmelfahrt Mariens 224, 226*
2049—52 Zeitblom, Valentinsbilder 283*
2062—4 Holbein d. Ä., Marienbasilika 291*, 296
2068—70 Holbein d. Ä., Paulusbasilika 296 f.*
2085 Burgkmair, Petersbasilika 365*, 368
2089—91 Burgkmair, Basilika S. Croce 379
2092—4 Burgkmair, Marienkrönung 368
2103—7 Apt, Rehlingen-Altar 374*, 376
Augsburg, Maximiliansmuseum
Schwäbischer Meister, Anbetung der Könige 190 f.*
Cranach, Simson und Delila 420, 422*
Augsburg, Privatbesitz
G. Giltinger, Anbetung der Könige 374
Augsburg, Ulrichskirche
Schwäbischer Meister, Leben des heiligen Ulrich 190 ff.*

Basel, Öffentliche Kunstsammlung
65—72 Witz, Heilsspiegelaltar 130 ff.*
72a Witz, Goldene Pforte 133*, 134
85—6 Meister von 1445, Georg und Martin 136
32 Grünewald, Kreuzigung 314
100a Breu, Simson tötet die Philister 378
37 Baldung, Tod und Frau 397*
45 Fries, Enthauptung des Täufers 406
49 Fries, Geburt Mariens 408*
41 Manuel, Enthauptung des Täufers 408 f.*
39 Leu, Cephalus und Prokris 410 ff.*
16 Holbein d. J., Bonifazius Amerbach 455*, 458
1a—5 Holbein d. J., Passionsbilder 457
12 Holbein d. J., Adam und Eva 457
14 Holbein d. J., Passionsaltar 458 ff.*
10 Holbein d. J., Bürgermeister J. Meyer und Frau 464 f.*
20 Holbein d. J., Die Gattin und Kinder des Meisters 464 f.*
Holbein d. J., König Rehabeam. Entwurf 466*
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
1624 Böhmischer Meister, sog. Glatzer Madonna 17, 19*
1833 Böhmischer Meister, Kreuzigung Christi 13, 21*
1207 Nürnberger Meister, Deichsler-Altar 27 f.*
1855 Oberdeutscher Meister, Geburt Christi 35*
1519 Westfälischer Meister, Antependium aus der Wiesenkirche in Soest 60
1621 Multscher, Altarflügel 102 ff.*
1656 Witz, Kreuzigung Christi 129*
1205—6 Meister der Darmstädter Passion, Kreuzesverehrung und Anbetung der Könige 138 ff.*

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0515
© Universitätsbibliothek Heidelberg

1222 Meister des Schöppinger Altars, Kreuzigung 142f.*
1235B Meister des Marienlebens, Maria mit Kind 159*
1235a Meister der Verherrlichung, Geburt Christi 166f.*, 174
1629 Schongauer, Geburt Christi 214, Titelbild*
1820 Meister des Aachener Altars, Anbetung der Könige 228f.*
1847 Meister des Strachealtars, Christus vor Pilatus 249f.*
606A Zeitblom, Schweißtuch der Veronika 276*
557F Dürer, Madonna mit dem Zeisig 338
557E Dürer, Hieronymus Holzschuher 344f.*
596A H. v. Kulmbach, Anbetung der Könige 351f.*
597A Breu, Maria mit heiligen Frauen 367*, 378
597B-C Breu, Zwei Flügeltafeln, Marienleben
603A Baldung, Dreikönigsaltar 391f.*
1842 Baldung, Graf Löwenstein 305*
564A Cranach, Ruhe auf der Flucht 413ff.*
1907 Cranach, Bildnis der Frau des Rektor Reuß 413
564 Cranach, Apollo und Diana 307*, 420
638A Altdorfer, Geburt Christi 428f.*

Berlin, Kupferstichkabinett
Dürer, Apostel Paulus 340f.*
Holbein d. J., Haus zum Tanz, Teilentwurf 462f.*
Holbein d. J., Der Parnaß, Entwurf 467*

Berlin, Privatbesitz
Lochner, Geburt Christi 150*

Bern, Museum
Meister mit der Nelke, Flügel des Johannesaltars 274
Manuel, Altarflügel 409ff.*

Bingen (b. Sigmaringen), Pfarrkirche
Zeitblom, 4 Altarflügel 280ff.*, 286

Blaubeuren, Klosterkirche
Zeitblom und Genossen, Hochaltar 285*

Blutenburg, Kirche
Bayerischer Meister, heil. Dreieinigkeit 209*, 252

Bonn, Provinzialmuseum
Meister Berthold, Bornhofener Altar 45*, 77

Bopfingen, Blasiuskirche
Herlin, Blasiusaltar 194f.*

Bremen, Kunsthalle
Altdorfer, Heilige Nacht 427f.*

Breslau, Altertümermuseum
Fränkischer Meister, Barbaraaltar 111*, 117ff.*

Breslau, Gemäldegalerie
H. Pleydenwurff, Reste des Elisabethaltars 198

Brüssel, Privatbesitz
Nürnberger Meister, Maria und Elisabeth 11*
Baldung, Sebastiansaltar 391

Budapest, Nationalmuseum
Meister mit der Nelke, Tanz der Salome 274f.*
Schüchlin zugeschrieben, Altarflügel aus Mickhausen 279

Cues, Hospital
Meister des Marienlebens, Kreuzigung 164*

Darmstadt, Museum
160 Kölnischer Meister, Kreuzigung 56
165—6 Mittelrheinischer Meister, Altar aus Seligenstadt 47*, 78
1 Mittelrheinischer Meister, Altar aus Friedberg 78*
164a Mittelrheinischer Meister, Altar aus Siefersheim 78
167 Mittelrheinische Meister, Altar aus Ortenberg 79f.*
171—2 Meister der Darmstädter Passion, Kreuzigung Christi 138f.*
168 Lochner, Darbringung im Tempel 151ff.*
219—21 Dürer zugeschr., Dominikaneraltar 332

Darmstadt, Privatbesitz
Cranach, Urteil des Paris 420f.*

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0516
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Darmstadt, Schloß
Holbein d. J., Madonna 460f.*
Dessau, Schloß
Cranach, Maria mit Heiligen 416, 423*
Donaueschingen, Gemäldegalerie
Meister von 1445, Die Einsiedler Paulus und Antonius 136
Meister von Meßkirch, Wildensteiner Altar 400 ff.*
Dortmund, Marienkirche
Westfälischer Meister, Reste eines Marienaltars 59*, 63
Dresden, Gemäldegalerie
1868a Meister des Hausbuchs, Beweinung Christi 218 ff.*
1875—81 Dürer zugeschr., Marienleben 332
1869 Dürer, Marienaltar 332f.*
1871 Dürer, Barent van Orley 344*
1888 Breu, Ursulaaltar 378f.*
1906A Cranach, Katharinenaltar 418
1890 Holbein d. J., Sieur de Morette 468*
Dublin, Galerie
Huber, Bildnis Hundertpfundt 442*, 444
Düsseldorf, Privatbesitz
Grünewald, Kreuzigung 314

Ehrenfriedersdorf
Sächsischer Meister, Flügelaltar 389*
Erfurt, Museum
Erfurter Meister, Geburt Christi 4, 5*
Erfurt, Reglerkirche
Erfurter Meister, Flügelaltar 120 ff.*
Essen, Stiftskirche
Bruyn, Altar 453

Feldkirch, Pfarrkirche
Huber, Beweinung Christi 444
Feuchtwangen, Kirche
Wolgemut, Flügelaltar 241
Florenz, Uffizien
Dürer, Bildnis des Vaters 329*, 331
Dürer, Anbetung der Könige 334, 336*
H. v. Kulmbach, Geschichte der Apostel Petrus und Paulus 350*, 352
Holbein d. J., Selbstbildnis 470f.*
Frankfurt a. M., Historisches Museum
Mittelrheinische Meister, Paradiesgarten 81f.*
Frankfurt a. M., Städelsches Institut
Mittelrheinischer Meister, Kreuzigungsaltar 82 ff.*
62—3 Lochner, Apostelmartyrien 151 Anm.
Holbein d. Ä., Dominikaneraltar 292, 311
Grünewald, Die Heiligen Cyriacus und Lorenz 349
75—6 Ratgeb, Bildnisse des Stalburgschen Ehepaars 389
73A Baldung, Geburt Christi 391 ff.*
73 Baldung, Hexen 395
655 Cranach, Sippenaltar 417*
88 Cranach, Venus 419*
Frauenfeld, Museum
Meister der Bodenseegegend, Kreuzigungsaltar 127*, 136f.
Frauenburg, Schloß
Ostpreußischer Meister, Flügelaltar 37
Freiburg i. B., Museum
Grünewald, Gründung von S. Maria Maggiore 322, 325*
Freiburg i. B., Münster
Baldung, Hochaltar 391, 394 ff.*
Freiburg (Schweiz), Museum
Fries, Gefangennahme der hl. Barbara 406f.*
Fries, Kreuzesallegorie 406
Freising, Klerikalseminar
F. Pacher, Taufe Christi 261*

Gelnhausen, Kirche
Schit, Flügelaltar 221
Genf, Museum
Witz, Altarflügel 95*, 135f.*
Goldenkron
Böhmischer Meister, Maria mit Kind 25f.*
Graz, Dom
Konrad Laib, Kreuzigung 124f.*
Großgmain, Pfarrkirche
Meister von Großgmain, Altarflügel 268f.*

Hamburg, Jakobikirche
H. Bornemann, Lukasaltar 238*
Hamburg, Kunsthalle
500 Meister Bertram, Petrialtar 38 ff.*
502 Meister Bertram, Werkstatt, Harvestehuder Altar 42

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0517
© Universitätsbibliothek Heidelberg

501 Hamburger Meister, Buxtehuder Altar 42 ff.*
490—8 Meister Francke, Flügel des Englandfahreraltars 67 ff*.
499 Meister Francke, Schmerzensmann 73
Hannover, Provinzialmuseum
Niedersächsischer Meister, Goldene Tafel von Lüneburg 64f.*
Heilsbronn, Klosterkirche
Nürnberger Meister, Schutzmantelmadonna 117
Helsingfors, Museum
Meister Francke, Altar aus Nykyrko 66*, 73f.*
Hersbruck, Kirche
Schule Wolgemuts, Altarflügel 250
Hildesheim, Römermuseum
Niederrheinischer Meister, Lambertialtar 63*, 65
Hohenfurth, Stiftsgalerie
Böhmischer Meister, Leben Christi 16*, 17

Kappenberg, Klosterkirche
Meister von Kappenberg, Flügelaltar 234f.*
Karlsruhe, Kunsthalle
Fränkischer Meister, Kreuzigung Christi 117f.*
9934 Grünewald, Christus am Kreuz und Kreuztragung 310*, 324
130 Pencz, Veit Hirschvogel 358*
78 Schaffner, Der heilige Petrus 388*
64 Holbein d. J., Kreuztragung 456f.*
Karlstein, Burg
Böhmischer Meister (angeblich Meister Theoderich), Der hl. Augustin 9*, 18
Kassel, Gemäldegalerie
Apt, Verklärung Christi 376
Kaufbeuren, Blasiuskirche
Apt, Flügelaltar 376
Klosterneuburg, Stiftsgalerie
Österreichischer Meister, Marienzyklus 124
Frueauf d. J., Altarflügel 272f.*
N. Kirberger, Enthauptung Johannis 440
Köln, Dom
Kölnischer Meister, Klarenaltar 52 ff.*
Lochner, Anbetungsaltar 147 ff.*
Köln, Schnütgensammlung
Kölnischer Meister, Altarflügel mit Tod Mariens usw. 55 ff.*
Köln, Severinskirche
Bruyn, Abendmahlsaltar 452f.*
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
1 Kölnischer Meister, Kreuzigungstriptychon 3*, 4
Meister Wilhelm zugeschr., Wandgemälde aus dem Ratssaale 50f.*
13 Kölnischer Meister, Madonna mit der Wickenblüte 56, 58*
48 Kölnischer Meister, Kreuzigung (Wasserfaß) 146f.*
63 Lochner, Jüngstes Gericht 151*
128 Meister der Verherrlichung, Verherrlichung Mariens 165*
125—7 Meister der Georgslegende, Drachenkampf des Georg 166, 168*
147—54 Meister der Lyversbergischen Passion, Kreuzabnahme 171f.*
169 Meister der heil. Sippe, Sippenaltar 222 ff.*
192 Meister von St. Severin, Anbetung der Könige 224f.*
188 Meister von St. Severin, Weltgericht 224
203 Meister der Ursulalegende, Traum der Ursula 227f.*
187 Meister des Bartholomäusaltars, Thomasaltar 231*
249 Bruyn, Bildnis A. v. Brauweiler 453f.*
244 Bruyn, Legende des hl. Viktor 452, 454*
Kolmar, Museum
Isenmann, Passionsaltar 202*, 203f.*
Grünewald, Isenheimer Altar 313 ff.*
Kolmar, Stiftskirche
Schongauer, Maria im Rosenhag 213 ff.*
Krakau, Marienkirche
H. v. Kulmbach, Katharinenaltar 352f.*

Laufen
Bayerischer Meister, Altarflügel mit Leben Christi 110
Leipzig, Museum
Meister Francke, Schmerzensmann 73, 75*

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0518
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Lissabon, Museum
Holbein d. Ä., Lebensbrunnen 298*
London, National Gallery
Holbein d. J., Prinzessin Christine von Dänemark 469
London, South Kensington Museum
Meister Bertram, Werkstatt, Apokalypsetenaltar 42
Lübeck, Marienkirche
Rode, Tod Mariens 162*
Notke, Messe des hl. Gregor 237f.*
Lübeck, Museum
Westfälischer Meister, Bruchstück einer Kreuzigung 67f.*
Rode, Lukasaltar 180f.*
Notke, Fronleichnamsaltar 238, 240*, 241*
Lüneburg, Johanniskirche
Funhof, Flügelaltar 161*, 175ff.*

Madrid, Prado
Dürer, Selbstbildnis 304*, 333
Dürer, Adam und Eva 340
Baldung, Allegorische Darstellung 398*
Mainz, Museum
Meister des Hausbuchs, Marienleben 220f.*
Mainz, Stephanskirche
Mittelrheinischer Meister, Kreuzigung 1*, 77f.*
Marienwerder, Dom
Ostpreußischer Meister, Reliquienschrein 37
Memmingen, Städtische Sammlung
B. Strigel, Flügelaltar 286
Merlbach, Kirche
Bayerischer Meister, Flügelaltar 184f.*
Meßkirch, Schloßkirche
Meister von Meßkirch, Altar 400
München, Georgianum
Bregenzer Meister, Passion Christi 85f.
München, National-Museum
329 Fränkischer Meister, Bamberger Altar 30f.*
8 Bayerischer Meister, Pähler Altar 32.ff*
2—3 Bayerischer Meister, Augustiner Altar 32f.*
242—3 Bregenzer Meister, Passion Christi 85f.*
244 Meister der Bodenseegegend, Anbetung der Könige 87
354—60 Fränkischer Meister, Passion Christi 250
47 Pollack, Franziskaneraltar 251f.*
48—53 Pollack, Altar der Peterskirche 252f.*
400 W. Traut, Artelshofener Altar 354ff.*
München, Peterskirche
Pollack, Flügeltafeln vom ehemaligen Hochaltar 252
München, Alte Pinakothek
1 Kölnischer Meister, Die heilige Veronika 49*, 56
22—8 Meister des Marienlebens, Marienleben 170*
1497 Mäleßkircher, Kreuzigung 182ff.*
233 Pleydenwurff, Kreuzigung 198ff.*
48—50 Meister des Bartholomäusaltars, Bartholomäusaltar 229f.*
Leihgabe: Meister des Bartholomäusaltars, Anna selbdritt 230*
229—32 Wolgemut, Hofer Altar 241ff.*
1532—5 Pollack, Altar aus Weihenstephan 252
298 Pacher, Kirchenväteraltar 263ff.*
1546 Reichlich, Altarflügel 266f.*
188 B. Strigel, Konrad Rehlingen 287ff.*
193—208 Holbein d. Ä., Kaisheimer Altar 295*
299—11 Holbein d. Ä., Sebastiansaltar 299f.*
1486 Grünewald, Verspottung Christi 311ff.*, 324
281 Grünewald, Erasmus und Mauritius 326f.*
239 Dürer, Selbstbildnis 328*, 338
240—2 Dürer, Paumgärtner-Altar 334f.*
247—8 Dürer, Die vier Apostel 344, 346*
254—7 H. v. Kulmbach, Flügel des Annenaltars 354
267 B. Beham, Kreuzauffindung 357*
261 Schäufelein, Altarflügel aus Christgarten 361f.*
1451 Burgkmair, Kreuzigungsaltar 370f.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0519
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

225 Burgkmair, Esther vor Ahasverus 372*
292 Apt, Beweinung Christi 375f.*
1590 Apt, Universitätsaltar 376
228 Breu, Geschichte der Lukretia 379f.*
1440 Baldung, Die Weisheit 390f.*
287 Baldung, Markgraf Christoph von Baden 399*
1472 Fries, Altarflügel 404f.*
1457 Cranach, Kreuzigung Christi 413ff.*
288 Altdorfer, Der hl. Georg 308*, 430
1437 Altdorfer, Geburt Mariens 433f.*
290 Altdorfer, Schlacht bei Arbela 435f.*
289 Altdorfer, Geschichte der Susanna 437ff.*
293 Altdorfer, Landschaft 438f.*
269 Refinger, Tod des Marcus Curtius 445*, 448
224 Wertinger, Herzogin Jakoba von Bayern 446f.*
294 Feselen, Belagerung Roms 448f.*

Münnerstadt
Stoß, Flügel des Kiliansaltars 210f.*, 250

Münster, Museum
34—5 Körbecke, Passion 142ff.*
9 Meister von Liesborn, Bruchstück einer Geburt 173f.*
62 Dünwege, Der heilige Lukas 233*

Neapel, Museum
Witz, Maria mit Heiligen 97*, 129

Nieder-Wildungen
Konrad von Soest, Kreuzigungsaltar 60ff.*

Nördlingen, Georgskirche
Schäufelein, Ziegler-Altar 362f.*

Nördlingen, Rathaus
Herlin, Familienaltar 157*, 196
Herlin, Altar der Georgskirche 189*, 195ff.*
Schäufelein, Epitaph des E. Wagner 362 Anm.
Schäufelein, Elisabeth und Barbara 363f.*

Nürnberg, Frauenkirche
Tucheraltar 111ff.*

Nürnberg, Germanisches Museum
114 Nürnberger Meister, Kindermord 27*
4 Kölnischer Meister, Madonna mit der Erbsenblüte 56
21 Meister des Marienlebens, Anbetung der Könige 169*
Mäleßkircher, Kreuzigung 183f.*
880—3 H. Pleydenwurff zugeschrieben, Landauer Altar 200*
142—7 Wolgemut, Peringsdörffer Altar 244ff.*, 331, 356
254—9 B. Strigel, Altar aus Mindelheim
888—91 287f.
273 Holbein d. Ä., Maria mit Engeln 294*
205 Schäufelein, Christus am Kreuz 360f.*
282 Burgkmair, Maria auf der Steinbank 358f.*
304 Meister von Meßkirch, Kreuztragung 401, 403*
207 Cranach, Bildnis des Rektor Reuß 413
328 Müelich, Der hl. Hieronymus 451

Nürnberg, Johannes-Friedhof-Kapelle
Nürnberger Meister, Kreuzigungsaltärchen 112f.

Nürnberg, Johanneskirche
W. Traut, Hochaltar 356

Nürnberg, Lorenzkirche
Nürnberger Meister, Imhof-Madonna 28
Nürnberger Meister, Imhof-Altar 29f.*
Meister des Tucheraltars, Ehenheim-Epitaph 114f.*
H. Pleydenwurff zugeschrieben, Anbetung der Könige 200*
H. v. Kulmbach, Annenaltar 354

Nürnberg, Sebalduskirche
Nürnberger Meister, Imhof-Rothflasch-Epitaph 27
Nürnberger Meister, Kreuzigungsaltar (Haller) 117
H. v. Kulmbach, Tucheraltar 348ff.*

Ober St. Veit bei Wien, Bischöfliche Residenz
Dürer und Schäufelein, Altarflügel 360

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0520
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Orb, Kirche
Meister der Darmstädter Passion, Kreuzigung 139

Paris, Louvre
Dürer, Selbstbildnis 330f.*
Dürer, Entwurf für ein Marienbild 345, 347*
Holbein d. J., W. Warham, Erzbischof von Canterbury 469*
Holbein d. J., Anna von Cleve 470*
Paris, Musée des Arts décoratifs
Meister Bertram, Werkstatt, Altarflügel 42
Paris, Privatbesitz
H. Pleydenwurff, Kreuzabnahme 200
Petersburg, Eremitage
Cranach, Venus und Amor 418*
Prag, Kloster Strahow
Dürer, Rosenkranzfest 303*, 337f.
Prag, Rudolfinum
Böhmischer Meister, Votivbild des Ocko von Wlaschim 12*
Meister von Wittingau, Altarflügel 22ff.*

Raudnitz, Probsteikirche
Böhmischer Meister, Flügelaltar 23
Regensburg, Historischer Verein
Altdorfer, Anbetungsaltar 432
Altdorfer, Reste von Wandmalereien 439
Ostendorfer, Christus und die Apostel 447*
Rom, Palazzo Barberini
Dürer, Jesus unter den Schriftgelehrten 339*
Rothenburg, Jakobskirche
Herlin, Hochaltar 193

St. Florian, Stiftsgalerie
Altdorfer, Floriansaltar 431ff.*
St. Wolfgang, Kirche
Pacher, Wolfgangsaltar 254ff.*
Schleißheim, Gemäldegalerie
3050 Bayerischer Meister, Kreuzigung Christi 108ff.*
Schwabach, Kirche
Wolgemut, Flügelaltar 241
Schwerin, Museum
Lübecker Meister, Hochaltar der Jakobikirche 75f.*

Siena, Akademie
Altdorfer, Marter des hl. Florian 432f.*
Sigmaringen, Gemäldegalerie
Meister des Hausbuchs, Auferstehung Christi 219f.*
Strigel, Leben Marias 285, 288*
Soest, Patrokluskirche
Westfälischer Meister, Hl. Nikolaus 60
Sterzing, Rathaus
Altarwerk von H. Multscher 185ff.*
Stockholm, Museum
Rode, Altar aus Salem 179*
Straßburg, Museum
Witz, Katharina und Magdalena 99*, 134
Stuppach, Pfarrkirche
Grünewald, Maria mit Kind 322f.*
Stuttgart, Altertümermuseum
Ratgeb, Passionsaltar 384ff.*
Stuttgart, Gemäldesammlung
94 Böhmischer Meister, Altar von Mühlhausen 20*, 22
49—52 Zeitblom, Kilchberger Altar 280
69 Zeitblom, Heerberger Altar 280ff.*
61—8 Zeitblom, Eschacher Altar 283

Thorn, Marienkirche
Ostpreußischer Meister, Altarwerk 37*
Tiefenbronn, Kirche
Lukas Moser, Magdalenenaltar 85ff.*
H. Schüchlin, Flügelaltar 277ff.*

Ulm, Münster
Zeitblom, Altar aus Wengen 282
Schaffner, Sippenaltar 383ff.*

Wesel, Rathaus
Dünwege, Eidesleistung 235f.*
Wien, Akademie
H. Penckendorfer, Die heilige Sippe 440
Wien, Gemäldegalerie
1396 Pfenning, Kreuzigung Christi 122f.*
1490 Schongauer, Heilige Familie 214, 217*
1404 Frueauf, Kreuzigung 269
1397—1400 Frueauf, 4 Flügeltafeln, Passion Christi 269ff.*
1425 B. Strigel, Die heilige Sippe 289*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0521
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

1427 Hans Maler, Bildnis Ferdinands I. 290*
1446 Dürer, Marter der Zehntausend 341
1445 Dürer, Allerheiligenbild 342f.*
1438 H. v. Kulmbach, Krönung Mariens 354
1435 Schäufelein, Männlicher Kopf 359*
1405 Burgkmair, Der Künstler und seine Gattin 372f.*
1409 Amberger, Bildnis Baumgartners 381f.*
1421 Altdorfer, Geburt Christi 425*, 434
1417 Huber, Kreuzaufrichtung 440f.*
Huber, Christi Abschied von den Frauen 444
1418 Huber, Kreuzesallegorie 443f.*
1415 H. Müelich, Herzog Albert V. von Bayern 450f.*

Zwickau, Marienkirche
Wolgemut, Flügelaltar 239*, 244f.*, 248

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0522
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0523

© Universitätsbibliothek Heidelberg

The Getty

26. JULI 1956
13. März 1962
18. Okt. 1975
13. Okt. 1975
27. Juli 1979

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0524
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

C
7058 9

V0300297200
03002972

Buchbinderei
Papierhandlung
Bernh. Paschold
Heidelberg, Tel. 2054

© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0526

© Universitätsbibliothek Heidelberg

The Getty

Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer
, Schloß

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924/0527
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty